Georges Didi-Huberman

CUANDO LAS IMÁGENES TOMAN POSICIÓN

PENSAMIENTO

PREMIO INTERNACIONAL
DE ENSAYO 2008
CÍRCULO DE BELLAS ARTES

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Cuando las imágenes toman posición

El ojo de la historia, 1

Traducción de
Inés Bértolo

PREMIO INTERNACIONAL
DE ENSAYO 2008
CÍRCULO DE BELLAS ARTES

El 27 de noviembre de 2007, un jurado compuesto por Juan Miguel Hernández León, Juan Barja, Ángel Gabilondo, Juan Calatrava Escobar y Miguel García Sánchez, acordó por unanimidad otorgar el II Premio Internacional de Ensayo Círculo de Bellas Artes-A. Machado Libros a Georges Didi-Huberman por el manuscrito *Quand les images prennent position*, presentado en francés y traducido como *Cuando las imágenes toman posición*.

EDITA A. Machado Libros

Labradores, 5. 28650 Boadilla del Monte (Madrid)
machadolibros@machadolibros.com • www.machadolibros.com

© de la traducción: Inés Bértolo, 2008
© de la presente edición: A. Machado Libros, 2008
© Editions de Minuit, 2008

DISEÑO DE LA COLECCIÓN: M.ª Jesús Gómez, Alejandro Corujeira y Alfonso Meléndez
REALIZACIÓN: A. Machado Libros
IMPRESIÓN: Top Printer Plus

ISBN: 978-84-7774-823-6
DEPÓSITO LEGAL: M-18.600-2008
Impreso en España

I. La posición del exiliado:
exponer la guerra 11
II. La disposición a las cosas:
observar la extrañeza 47
III. La disposición de las cosas:
desmontar el orden 87
IV. La composición de las fuerzas:
volver a mostrar la política 119
V. La interposición de los campos:
remontar la historia 153
VI. La posición del niño:
exponerse a las imágenes 227

Índice de ilustraciones 319

En el alma dianoética por su parte, las imágenes vienen a ser lo que las sensaciones. Y cuando afirma o niega lo bueno o lo malo, evita o persigue. Por esto el alma nunca piensa sin imagen.

Aristóteles, *De ánima*, III, 7 (431a)

El apoyo que tomabais sobre los pies, el apoyo que vuestros sentidos tomaban sobre el mundo, el apoyo que tomabais sobre vuestra impresión general de ser. Ceden. Una amplia redistribución de la sensibilidad tiene lugar, que lo vuelve todo raro, una compleja, una continua redistribución de la sensibilidad. Sentís menos aquí, y más allá. ¿Dónde "aquí"? ¿Dónde "allá"? En decenas de "aquí", en decenas de "allá", que no sabíais tener. Zonas oscuras que eran claras. Zonas ligeras que eran pesadas. Ya no desembocáis en vosotros, y la realidad, los objetos mismos, al perder su masa y su rigidez, dejan de oponer una resistencia seria a la omnipresente movilidad transformadora.

Henri Michaux, *Conocimiento por los abismos* (1967)

Sólo los ojos son capaces aún de dar un grito.

R. Char, *Hojas de Hipnos* (1943-1944)

1

La posición del exiliado: exponer la guerra

PARA SABER hay que tomar posición. No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa. Por ejemplo, se trata de afrontar algo; pero también debemos contar con todo aquello de lo que nos apartamos, el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros, que quizás neguemos pero que, en gran parte, condiciona nuestro movimiento, por lo tanto nuestra posición. Se trata igualmente de situarse en el tiempo. Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro. Pero todo esto no existe más que sobre el fondo de una temporalidad que nos precede, nos engloba, apela a nuestra memoria hasta en nuestras tentativas de olvido, de ruptura, de novedad absoluta. Para saber, hay que saber lo que se quiere pero, también, hay que saber dónde se sitúan nuestro no-saber, nuestros miedos latentes, nuestros deseos inconscientes por lo tanto. Para saber hay que contar con dos resistencias por lo menos, dos significados de la palabra *resistencia*: la que dicta nuestra voluntad filosófica o política de romper las barreras de la opinión (es la resistencia que dice *no* a esto, *sí* a aquello) pero, asimismo, la que dicta nuestra pro-

pensión psíquica a erigir otras barreras en el acceso siempre peligroso al sentido pro-fundo de nuestro deseo de saber (es la resistencia que ya no sabe muy bien lo que consiente ni a lo que quiere renunciar).

Para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. Hay que implicarse, aceptar entrar, afrontar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanjar. También –porque zanjar lo implica– hay que *apartarse* violentamente en el conflicto o ligeramente, como el pintor que se aparta del lienzo para saber cómo va su trabajo. No sabemos nada en la inmersión pura, en el *en-sí*, en el mantillo del *demasiado-cerca*. Tampoco sabremos nada en la abstracción pura, en la trascendencia altiva, en el cielo *demasiado-lejos*. Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. Ese movimiento es *acercamiento* tanto como *separación*: acercamiento con reserva, separación con deseo. Supone un contacto, pero lo supone interrumpido, si no es roto, perdido, imposible hasta el final.

Tal es, después de todo, la posición del exilio, en algún sitio entre lo que Adorno llamaba la "vida mutilada" (allí dónde nos falta cruelmente el contacto) y la posibilidad misma de una vida del pensamiento (allí donde, en la mirada misma, la distancia nos requiere). "Un día habrá que volver a leer la historia del siglo XX a través del prisma del exilio", escribía Enzo Traverso al principio de su hermosa obra *El pensamiento disperso*[1]. En todo caso, muchos artistas, escritores o pensadores intentaron com-

[1] E. Traverso, *La pensée dispersée. Figures de l'exil judéo-allemand*, París, Éditions Lignes & Manifestes-Léo Scheer, 2004.

prender –incluso contestar a– la nueva configuración histórica que les fue duramente impuesta desde principios de los años treinta, a partir de su situación de exilio[2]. El caso de Bertolt Brecht parece, desde este punto de vista, ejemplar: su exilio empieza el 28 de febrero de 1933, al día siguiente del incendio del Reichstag. A partir de ese momento, vaga de Praga a París, de Londres a Moscú, se establece en Svendborg (Dinamarca), pasa por Estocolmo, llega a Finlandia, se marcha de nuevo a Leningrado, Moscú y Vladivostok, se instala en Los Ángeles, pasa temporadas en Nueva York, deja los Estados Unidos al día siguiente de su declaración ante la "Comisión de investigación sobre actividades antiamericanas", vuelve a Zurich antes de fijarse, definitivamente, en Berlín[3]. No volvió a Alemania sino en 1948; así pues, pasó quince años de su vida "sin teatro, sin dinero, viviendo en países cuya lengua no era la suya[4]", entre la acogida y la hostilidad, por ejemplo la de los procesos macarthistas que tuvo que afrontar en América.

[2] Ver entre otros, H. Moler, *Exodus der Kultur, Schriftsteller, Wissenschaftler und Künstler in der Emigration nach 1933*, Munich, C. H. Beck, 1984. J. M. Palmier, *Weimar en exil. Le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux Etats-Unis*, París, Payot, 1988, I y II. E. Böhne y W. Motkau-Valeton (dir.), *Die Künste und die Wissenschaften im Exil, 1933-1945*, Gerlingen, Lambert Schneider, 1992.

[3] Crónica precisa del exilio de Brecht entre 1933 y 1948, cf. W. Hecht, *Brecht Chronik*, 1898-1956, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1997. Cf. también K. Schuhmann y J. Räuber (dir.), *"Das Letzte Word ist noch nicht gesprochen". Bertolt Brecht im Exil, 1933-1948*, Leipzig, Deitsche Bücherei, 1998. Sobre el exilio de Brecht en Estados Unidos, cf. B. Cook, *Brecht in Exile*, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston, 1982. A. Heilbut, *Exiled in Paradise. German refugees Artists and Intellectuals in America, from 1930's to the Present*, Nueva York, The Viking Press, 1983. J-M. Palmier, *Weimar en exil, op. cit.*, II.

[4] B. Dort, *Lecture de Brecht*, París, Le Seuil, 1960 (ed. 1972).

Pero Brecht, a pesar de esas dificultades, incluso de esas tragedias cotidianas, consiguió hacer de su *posición* de exilio un *trabajo* de escritura y de pensamiento, una heurística de la situación por la que atravesaba, la situación de guerra e incertidumbre en cuanto al porvenir. *Expuesto a la guerra*, pero ni demasiado cerca (no le movilizaron a los campos de batalla) ni demasiado lejos (padeció, aunque fuera de lejos, numerosas consecuencias de esta situación), Brecht practicó un enfoque de la guerra, una *exposición de la guerra* que fue a la vez un saber, una toma de posición y un conjunto de elecciones estéticas absolutamente determinantes.

Es sorprendente que el Brecht del exilio sea también el Brecht de la madurez, como dicen, el Brecht de las obras maestras: *La novela de cuatro cuartos, Terror y miseria del III Reich, La vida de Galileo, La compra del latón, El Señor Puntila y su criado Matti, El círculo de tiza caucasiano*, etc. También es sorprendente –aunque inmediatamente comprensible– que, con tal precariedad de vida, el dramaturgo se dedicara duraderamente a la producción de pequeñas formas líricas: "Por el momento", escribe en su diario el 19 de agosto de 1940 (en Finlandia), "sólo puedo escribir estos pequeños epigramas, octavas y ahora sólo cuartetas"[5]. Posición obligada del escritor en exilio, siempre a la espera de hacer las maletas, de marcharse a otra parte: no hacer nada que aumente el peso o que inmovilice demasiado, reducir los formatos y los tempos de escritura, aligerar los conjuntos,

[5] B. Brecht, *Diario de trabajo* (1938-1955), trad. N. Mendilaharzu de Machain, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1977. Para la edición alemana: *id., Werke, XXVI-XXVII, Journale*, ed. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei y K-D. Müller, Berlín-Weimar-Francfort, Aufbau-Verlag-Suhrkamp, 1994-1995.

asumir la posición desterritorializada de una poesía en la guerra o de una *poesía de guerra*. Poesía abundante, por otra parte, exploratoria y prismática: lejos de replegarse en la elegía, lejos de sacrificar a cualquier nostalgia, el escritor multiplica las elecciones formales y los puntos de vista, sin dejar de convocar toda la memoria lírica –de Dante a Shakespeare, Kleist o Schiller–, sin dejar de experimentar nuevos "géneros" que denominará por turnos "crónicas", "sátiras", "estudios", "baladas" o "canciones infantiles"[6].

Ahora bien, en todas partes, en sus formas pasajeras o cíclicas, se trataba de *tomar posición* y de *saber* cómo iba la situación a su alrededor, situación militar, política e histórica. Cuando las posiciones brechtianas parecen, hoy más que nunca, "pasadas de moda"[7], conviene observar hasta qué punto fueron concordantes con las de Walter Benjamin, interlocutor privilegiado[8] que reconocía en Brecht el ejemplo característico de una *escritura de exilio* capaz de mante-

[6] *Id.*, *Poèmes, IV* (1934-1941, trad. M. Regnaut y al., París, L'Arche, 1966. *Id.*, *Poèmes, V* (1934-1941), trad. G. Badia y al., París, L'Arche, 1967. *Id.*, *Poèmes, VI* (1941-1947), trad. M. Regnaut y al., París, L'Arche, 1967. Sobre este giro lírico de la escritura brechtiana durante el exilio, cf. C. Bohnert, *Brechts Lyrik im Kontext, Zyklen und Exil*, Königsbergm Athenäum, 1982. G. Banu, "Faut-il partir? Faut-il revenir? Les poèmes de l'exil", *Avec Brecht*, dir. G. Banu y D. Quénoum, Arles-París, Actes Sud-Académie expérimentale des théâtres, 1999.

[7] B. Dort, «La traversée du désert: Brecht en France dans les années quatre-vingt», *Brecht après la chute. Confessions, mémoires, analyses*, dir. W. Storch, París, L'Arche, 1993.

[8] Benjamin se reunió tres veces –en 1934, 1936 y 1938– con Brecht en sus moradas de exilio. Sobre sus relaciones, cf. B. Dort, "Walter Benjamin et l'exigence brechtienne" (1969), *Théâtre réel. Essais de critique, 1967-1970*, París, Le Seuil, 1971. Y sobre todo E. Wizisla, *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Francfort del Meno, Surhrkamp, 2004.

ner sus exigencias formales mientras interviene directamente en el terreno de los análisis y de las tomas de posición políticas[9]. Incluso cuando se ofrece en el elemento del juego y del humor, la escritura brechtiana del exilio nunca deja de suscitar una reflexión sobre el mundo contemporáneo, por ejemplo en este pequeño fragmento de *Diálogos de refugiados*:

> El pasaporte es la parte más noble del hombre. Y no es tan fácil de fabricar como un hombre. Un ser humano puede fabricarse en cualquier parte, de la manera más irresponsable y sin ninguna razón sensata; un pasaporte, jamás[10].

Diario

PARA tomar posición, en general, hay que saber primero cierto número de cosas. Cuando Brecht, en agosto de 1940, asume su posición de exiliado –a riesgo de servir "sólo para escribir pequeños epigramas"–, no quiere decir que

[9] W. Benjamin, "Le pays où il est interdit de nommer le prolétariat. À propos de la première représentation de huit monoactes de Brecht" (1938), trad. P. Ivernel, *Essais sur Brecht*, París, La Fabrique, 2003: "El teatro de la emigración no puede adoptar como causa más que un teatro político. [...] Brecht por lo tanto siempre ha vuelto a empezar de cero como nadie lo ha hecho. En ello reconocemos, por cierto, al dialéctico."

[10] B. Brecht, *Diálogos de refugiados*, (1940-1941), trad. J. del Solar, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

meta la cabeza debajo de la almohada. Lee febrilmente todos los periódicos que encuentra, se las arregla para que, de toda Europa, hasta utilizando la prensa alemana, le ayuden a mantenerse al corriente de la situación. Ese día, recorta un mapa de Inglaterra elocuentemente titulado *Kriegsschauplatz*, el "teatro de la guerra": en él se ve que tras la batalla de Francia, los aviones de la Luftwaffe han identificado sus objetivos militares y situado los aeródromos, las fábricas de municiones, las instalaciones portuarias, las infraestructuras de transporte, los depósitos de carburante[11] (il. 1). Frente a esta situación, Brecht escribe: "siento como si me soplaran una nube de polvo en el rostro. [...] Es un *intermedio*", en alguna parte entre su soledad contemplativa y la multitud activa en los campos de batalla, entre los "momentáneos triunfos de Hitler[3] y la esperanza de que Inglaterra aguantará, hará frente[12].

Desde 1939, Brecht escribió algunos poemas enérgicos con el título *Manual internacional de la guerra*[13]. Pero el tono por turnos irónico e indignado que suele utilizar nunca se da sin tomar en consideración –tomar en serio– el saber que debe aplicar para obrar como poeta. "Creo que incluso Dios se puso al corriente del mundo tan sólo a través de los periódicos", escribía ya antes de 1933[14]. Con Benjamin

[11] *Id. Diario de trabajo, op. cit.*

[12] *Ibid.*

[13] *Id.* "Manuel de guerre allemand" (1939), trad. M. Regnaut, *Poèmes, IV, op. cit.*

[14] *Id.* "Sobre arte viejo y arte nuevo" (1920-1932), trad. J. Fontcuberta, *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Ediciones península, 1973. J.-L. Lebrave y J.-P. Lefebvre, *Écrits sur la littérature et l'art, I. Sur le cinéma*, París, L'Arche, 1970, p. 54.

1. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 19 de agosto de 1940: "Teatro de la guerra; la isla. Ataques por mar y aire." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 277/35).

tuvieron un proyecto de periódico estético y político llamado *Krisis und Kritik*[15]. Mantenía una correspondencia con Karl Kraus. Tenía una teoría de la radio[16]. Sobre todo, había empezado a asumir su posición de artista moderno en una época en que el cubismo ya había utilizado mucho el papel de periódico[17]. Tras la "gran carnicería" de la Primera Guerra mundial, los dadaístas se habían divertido desglosando poéticamente la noción misma de información por vía de prensa proponiendo recortarlo todo en mil trozos, como a ello invita el texto de Tristan Tzara *Para hacer un poema dadaísta*:

> Coja un periódico.
>
> Coja unas tijeras.
>
> Elija en el periódico un artículo del tamaño que quiera darle a su poema.
>
> Recorte el artículo.
>
> Recorte luego con cuidado cada palabra que forma este artículo y métalas en una bolsa.
>
> Agite suavemente.
>
> Saque ahora cada recorte uno tras otro.
>
> Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa.
>
> El poema se parecerá a usted.

[15] *Ibid*, pp. 93-95. W. Benjamin, *Correspondance, II. 1929-1940*, trad. G. Petitdemange, París, Aubier-Montaigne, 1979. *Id. Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, trad. C. Jouanlanne y J.-F. Poirier, París, PUF, 2001. Cf. E. Wizisla, *Benjamin und Brecht*, *op. cit.* J.-M. Palmier, *Walter Benjamin: le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*. París, Klincksiek, 2006.

[16] B. Brecht, "Teoría de la radio" (1927-1932), trad. J. Fontcuberta, *El compromiso en literatura y arte*, *op. cit.*

[17] Cf. A. Baldassari, *Picasso, papiers journaux*, París, musée Picasso-Tallandier, 2003.

Y así será un escritor infinitamente original y con una sensibilidad encantadora, ¡aunque incomprendida por el vulgo![18].

Dos años más tarde, Bertolt Brecht esbozaba este poema:

Por qué nadie imprime en los periódicos
¡Qué buena es la vida! Dios te salve, María:
Qué bueno es mear encima de los acordes de piano
Qué divino es follar entre los juncos alocados por el viento[19].

Mientras tanto, Brecht tomaba posición en el debate en curso sobre la modernidad literaria y artística: se trataba, para él como para otros muchos, de renunciar a las vanas pretensiones de una literatura "para la eternidad" y de asumir, al contrario, una relación más directa con *la actualidad* histórica y política[20]. Su amigo Tretiakov hablaba de la "literatura revolucionaria" en términos cinematográficos y *contra-informativos* de "nuevos reportajes", el poeta debía colocarse "más cerca del periódico" de lo que nunca había estado antes[21]. Esta posición se acompañaba evidentemente de

[18] T. Tzara, «Pour faire un poème dadaiste» (1920), *Œuvres complètes, I, 1912-1924*, ed. H. Béchar, París, Flammarion, 1975.

[19] B. Brecht, "Pourquoi personne n'imprime dans les journaux..." (1922), trad. L.-C. Sirjacq, *De la séduction des anges. Poèmes et textes érotiques*, París, L'Arche, 1996.

[20] Cf. J. Jourdheuil, *Le Théâtre, l'artiste, l'État*, París, Hachette, 1979. («Le jeune Brecht dans les années vingt: prendre la mesure de l'époque»). M. Vanoosthuyse, «Une littérature dans le siècle», *Brecht 98. Poétique et politique*, dir. M. Vanoosthuyse, Montpellier, Université Paul Valéry, 1999.

[21] S. Tretiakov, «Plus près du journal" y "À travers des lunettes embuées"» (1929), trad. D. Konopnicki, *Dans le front gauche de l'art*, París, François Maspero, 1977.

una *crítica a una prensa* ya caída, en toda Europa, en manos de las potencias financieras y las corrupciones políticas: toda la obra de Karl Kraus se expone, en esa época, como la acusación magistral de esta "fabricación del acontecimiento" por un periodismo sometido a los intereses de los poderosos. Los periódicos, decía Kraus, no cesan de "publicar", es decir de "suministrar" o "colocar" (*bringen*) su mercancía desfigurada, mal pensada: por lo tanto no se debe cesar de "liquidar" (*umbringen*) ese sistema[22]. En 1929, Joseph Roth acabará escribiendo:

> Si el periódico era tan inmediato, tan sobrio, tan rico, tan fácilmente controlable como la realidad, entonces sin duda podría, como ésta, comunicar experiencias vividas. Sólo que ofrece una realidad que no es segura, que está filtrada –y una realidad a la que se da una forma insuficiente, lo cual quiere decir por consiguiente: una realidad falsificada. Porque no hay otra objetividad que una objetividad artística. Sólo ella puede representar un estado de cosas de manera conforme a la verdad[23].

Contra la "moral servil del periódico" y su infinita capacidad de falsificación –que Ernst Bloch inscribió en 1935 en su inventario *Herencia de esta época*[24]–, algunos artistas se aplicaron a *descomponer* ese "dar forma" falsificado de los periódicos y a recomponer o *remontar* por su propia cuenta los ele-

[22] Cf. J. Bouveresse, *Schmock ou le triomphe du journalisme. La grande bataille de Karl Kraus*, París, Le Seuil, 2001 (con una traducción del *Chant de la presse* de Karl Kraus).

[23] J. Roth, "Die Tagespresse als Erlebnis. Eine Frage an deutscher Dichter" (1929), citado y traducido *ibid.*

[24] E. Bloch, *Héritage de ce temps*, (1935), trad. J. Lacoste, París, Payot, 1978.

mentos fácticos ofrecidos por la prensa ilustrada o las actualidades cinematográficas. Basta pensar en los fotomontajes dadaístas que, más allá de su presunción de sinsentido, funcionan a menudo como alegorías políticas[25], hasta la aparición de John Heartfield, al que Brecht alabará en 1951 hablando de una "crítica social" (*Gesellschaftskritik*) administrada por "medio del arte"[26] (*Kunstmittel*). Basta pensar en esa "asociación cinematográfica radical" de la que hablaba Siegfried Kracauer en 1931:

> "había intentado poner en pie, a partir del material disponible en los archivos de imágenes, actualidades cinematográficas que estuvieran realmente sumidas en nuestros propios asuntos. Tuvo que aceptar cortes de la censura y tuvo una vida más bien corta. Esta experiencia nos enseña de todas formas que, ya sólo compuestas de manera diferente, las imágenes de las actualidades cinematográficas ganarían una mayor acuidad visual[27] (*Schaukraft*)."

Trabajo

LA posición del exiliado hace que la "acuidad visual" o la "potencia del ver" (*Schaukraft*) sea tan vital, tan necesaria

[25] Cf. H. Bergius, *Montage und Metamechanik, Dada Berlin: Artistik von Polaritäten*, Berlín, Gebr. Mann, 2000.

[26] B. Brecht, Prólogo (1951) a *John Heartfield und die Kunst der Fotomontage*, Berlín, Akademie der Künste, 1957.

[27] S. Kracauer, "Les actualités cinématographiques" (1931), trad. S. Cornille, *Le Voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

como problemática, por estar condenada a la distancia y las carencias de información. Si Brecht escribe en agosto de 1940 que siente como si le "soplaran una nube de polvo en el rostro" sólo con reabrir su propio manuscrito de escritos estéticos sobre el teatro, es porque la actualidad militar –ardiente y pesada por el humo de las bombas, el polvo de las ruinas– ofusca su mirada sobre cualquier cosa[28]. El *Arbeitsjournal*, ese "diario de trabajo" al que confía su sensación, no es otra cosa que un *Kriegsschauplatz* íntimo, el teatro de una guerra que libran, sobre su mesa de trabajo, la historia singular de su propia vida errante, las historias inventadas de su arte de dramaturgo y la historia política que ocurre en todo el mundo, lejos, pero que le atañe tan de cerca, al llegar hasta él a través de esos periódicos que escruta, recorta y recompone cada día, obstinadamente.

A menudo se ha dicho que el título *Arbeitsjournal* fue elegido por Helene Weigel, la compañera de Brecht, para subrayar su carácter literario y justificar la desaparición de ciertos elementos más privados –de orden sexual o sentimental– tales como los viajes del escritor con Ruth Berlau entre 1942 y 1947[29]. Pero eso sin duda no es lo esencial. La noción de *Arbeitsjournal* se justifica plenamente, en efecto, si tomamos acta del verdadero *trabajo* –en el sentido artesanal, artístico, conceptual, incluso en el sentido psíquico y freudiano del término– que se desarrolla en esta obra extraordinaria. Es un diario donde se construyen juntas, aunque sea para contradecirse, todas las dimensiones del pensamiento brechtiano. Es un *work in progress* permanen-

[28] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

[29] Cf. G. Meyer, *Ruth Berlau, Fotografin an Brechts Seite*, Munich, Propyläen Verlag, 2003.

te, es *working progress* de la reflexión y de la imaginación, de la búsqueda y del hallazgo, de la escritura y de la imagen.

Todas las acepciones del "diario" están co-presentes hasta en su competencia: por un lado el *Tagebuch*, el "libro de los días" o diario íntimo, y por otro lado el *Tageblatt*, el *Zeitung* o el *Anzeiger*, es decir, el diario de información, todo aquello que quizás reunía, en la mente de Brecht, esa palabra misma de *Diario*[30]. Así, el trabajo de escritura desarrollado por el dramaturgo entre 1938 y 1955 –principalmente en los años de exilio– sobrepasa de lejos los límites impuestos al diario íntimo en su práctica romántica y moderna: contra la interpretación tradicional de Ralph-Rainer Wuthenow, por ejemplo, Jacques Le Rider consideró el *Arbeitsjournal* de Brecht bajo la perspectiva de una firme "voluntad de renovación de la forma tradicional del diario[31]".

Brecht, es cierto, practicó una escritura de diario íntimo en el sentido estricto del término[32]. Pero el *Arbeitsjournal* pone en juego una cosa muy distinta: no cesa de confrontar las historias de un sujeto (historias con minúsculas, después de todo) con la historia del mundo entero (la histo-

[30] Para la gran edición alemana de los "diarios" brechtianos, cf. B. Brecht, *Werke, XXVI-XXVII. Journale, 1913-1955*, ed. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei y K-D. Müller, Berlín-Weimar-Francfort, Aufbau-Verlag-Suhrkamp, 1994-1995. Sobre *Arbeitsjournal*, cf. entre otros M. Morley, "Brecht's Arbeitsjournale: A Rejoinder", *The German Quaterly*, XLVIII, 1975, nº 2. R. Jost, "Journale", *Brecht Handbuch, IV. Schriften, Journale, Briefe*, dir. J. Knopf, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2003.

[31] J. Le Rider, "Brecht intime? Retour sur les journaux personnels", *Brecht 98*, op. cit. Cf. R.-R. Wuthenow, *Europäische Tagebücher. Eigenart, Formen, ENtwicklung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgeselleschaft, 1990.

[32] B. Brecht, *Journaux et notes autobiographiques* (1920-1954), trad. M. Cadot, París, L'Arche, 1978.

ria con H mayúscula). De entrada plantea, como muchas otras obras de Brecht, el problema de la *historicidad* en el horizonte de toda cuestión de *intimidad* y de toda cuestión de *actualidad*[33]. Pero no por ello deja de romper la estricta cronología con una red de anacronismos salidos de sus propios montajes o construcciones de hipótesis. Por lo tanto pertenece más bien a ese género esencialmente moderno que podríamos llamar el diario de pensamiento, que encontramos en Nietzsche, Aby Warburg, Hofmannsthal, Karl Kraus, Franz Kafka, Hermann Broch, Ludwig Wittgenstein o Robert Musil, hasta llegar a Hannah Arendt, por ejemplo[34]. Este tipo de diario se parece menos a una crónica de los días que transcurren –con su lote de anécdotas y de sensaciones concomitantes– que a un taller provisionalmente desordenado o a una salade montaje en la que se fomenta y se piensa toda la obra de un escritor.

Dista mucho del "diario de cháchara en el que el Yo se desahoga y se consuela"; dista mucho de la trampa que tan a menudo tiende la forma del diario íntimo, esa forma "aparentemente tan fácil, tan complaciente y, a veces, tan desagradable por la atractiva rumia del sí-mismo" que mantiene a expensas de la escritura o de la obra como

[33] Cf. F. Jameson, *Brecht and Method*, Londres-Nueva York, Verso, 1998 ("Modernity –Actuality-Historicity").

[34] Cf. J. Le Rider, *Journaux intimes viennois*, París, PUF, 2000. Ver, en particular, R. Musil, *Journaux* (1899-1941), trad. P. Jaccottet, París, Le Seuil, 1981. H. Arendt, *Journal de pensée* (1950-1973), trad. S. Courtine-Denamy, París, Le Seuil, 2005. O el asombroso «diario colectivo» de la biblioteca Warburg compuesto en Hamburgo entre 1926 y 1929 : A. Warburg, *Gesammelte Schriften, VII. Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* (1926-1929), ed. K. Michels y C. Schoell, Berlín, Akademie Verlag, 2001.

tales[35]. Si el *Diario* de Kafka, ese montaje de notas y de pensamientos, de esbozos y de imágenes, pareció tan ejemplar a ojos de Maurice Blanchot, es porque conseguía *escribirse* más allá de toda consignación factual, toda descripción anecdótica, capaz como era de romper el vínculo que unía la palabra al Yo que ahí se expresa; en esas condiciones, el verdadero escritor "no puede escribir más que el diario de la obra que no escribe", no escribirá nunca o todavía no ha escrito[36]. Lo que Michel Foucault nombrará, más tarde, trabajo de los *hypomnemata* –"recopilación de cosas leídas y oídas y soporte de los ejercicios de pensamiento [...] por la apropiación, la unificación y la subjetivación de un ya-dicho fragmentario y elegido"– en la escritura de sí[37]. Lo que Gilles Deleuze nombrará, referida a sí misma, una escritura de la *singularidad interpersonal*: "Escribir no es contar los recuerdos, los viajes, los amores y los lutos, los sueños y las fantasías. [...] La literatura sigue el camino inverso, y sólo se plantea descubriendo bajo las personas aparentes la potencia de un impersonal que no es en absoluto una generalidad, sino una singularidad en el más alto grado: [...] la literatura no empieza mas que cuando nace en nosotros una tercera persona que nos despoja de poder decir Yo[38]." Esto Brecht ya lo escribía, a su manera, en su *Diario de trabajo* con fecha del 21 de abril de 1941:

[35] M. Blanchot, «Le journal intime et le récit» (1955), *Le livre à venir*, París, Gallimard, 1959 (ed. 1971).

[36] *Ibid.*, p. 277, "La solitude essentielle" (1953), *L'espace littéraire*, París, Gallimard, 1955 (ed. 1988).

[37] M. Foucault, "L'écriture de soi" (1983), *Dits et écrits, IV. 1980-1988*, ed. D. Defert y F. Ewald, París, Gallimard, 1994.

[38] G. Deleuze, *Critique et clinique*, París, Minuit, 1993.

> el hecho de que estas notas contengan tan pocos datos de índole privada no sólo se debe a mi escaso interés por los asuntos privados (para los cuales no he dado aún con una forma de exposición que me satisfaga), sino, fundamentalmente, a que siempre pensé hacerles superar límites imprevisibles en cuanto a cantidad y calidad. esta última idea me impide también escoger temas que no sean literarios.[39]

El *Arbeitsjournal* se propone, ante todo, crear pasos, franquear fronteras. Para quien se hacía tan difícil obtener un pasaporte, ¿no era vital pensar "fuera de todo arancel", así como Aby Warburg exigió un día? El diario brechtiano del exilio será por lo tanto un ejercicio metódico de la *libertad de paso*. En el mismo momento en que padece el angustioso "intermedio", en 1940, Bertolt Brecht se ofrece a la soberanía del juego, de la puesta en relación, del salto, del vínculo entre dos niveles de realidad que todo parece oponer. El 17 de abril de 1940, anota su salida en barco hacia Finlandia "dejando atrás muebles, libros, etc.": pero no se olvida de escribir un pequeño cuarteto para su amigo Hans Tombrock[40]. El 29 y el 30 de junio del mismo año consigna juntas la dificultades para obtener un visado –puesto que, entonces, "el suelo se vuelve abrasador" para él y los suyos– y la imposibilidad de "terminar una pieza sin llevarla a escena"[41]. En julio, anota que "hay mucha gente que cree en el triunfo del fascismo alemán –y, por consiguiente, del fas-

[39] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*
[40] *Ibid.*
[41] *Ibid.*

cismo en general– en Europa (por lo menos)", a la vez que observa "estas noches claras son hermosísimas"[42], allí donde se encuentra. Mientras en Londres "todavía no se han apagado los incendios", el 10 y 12 de septiembre de 1940 reflexiona sobre el hecho de que "nada es más extraño al arte que el esfuerzo por 'hacer algo de la nada'[43]." El 16 confía a su *Diario de trabajo*:

> Sería increíblemente difícil expresar el estado de ánimo con que sigo la batalla de inglaterra en la radio y en los pésimos diarios sueco-finlandeses, y con que luego trabajo en PUNTILA. este fenómeno espiritual explica por qué no se detiene la producción literaria, á pesar de guerras como ésta. puntila casi no significa nada para mí, la guerra lo significa todo; sobre puntila puedo escribir casi cualquier cosa, sobre la guerra, nada. y no quiero decir que no "deba" escribir, sino qué realmente no "puedo".
>
> es interesante observar cómo la literatura, en tanto praxis, está alejada de los centros de acontecimientos decisivos[44].

Guerra

EL *Diario de trabajo* es pues un diario de guerra, con todas las dificultades que ello supone. No es para nada un "libro

[42] *Ibid.*
[43] *Ibid.*
[44] *Ibid.*

sobre nada", como Gérard Genette ha podido decir del género "diario" en general[45]. Si la "consciencia de sí" se requiere constantemente, sin embargo no se apunta a la pura relación del sí consigo mismo, como decía Georges Poulet, del diario romántico[46]. Si la intimidad se expresa en él, no es tampoco porque busque su "refugio matricial": no busca, al contrario, más que una "forma abierta" capaz de hacer estallar las fronteras entre lo privado y la historia, la ficción y el documento, la literatura y el resto[47]. Si efectivamente hay una "génesis del sí" trabajando[48], ésta no busca "descender hacia la intimidad del individuo", como escribe Pierre Pachet, más que "para separarlo de sí mismo, para ponerlo en relación consigo mismo a través de lo más colectivo, lo más universal, lo más impersonal que existe, el lenguaje[49]."

Pero Brecht también enuncia los considerables obstáculos de tal empresa: en ese momento de su vida, desde su posición de exiliado, su literatura no "significa casi nada" para él cuando puede "escribir casi cualquier cosa" sobre ella, mientras la guerra, que "significa todo" para él, parece escapar a su sin embargo vital capacidad para escribir. No obstante, hacía tiempo que Brecht había hecho de la guerra una apuesta de escritura y de exposición funda-

[45] G. Genette, "Le journal l'anti-journal" (1981), *Figures, IV*, París, Le Seuil, 1999.

[46] Cf. G. Poulet, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, París, José Corti, 1977. Cf. también A. Girard, *Le Journal intime*, París, PUF, 1963 (ed. 1986). J. Rousset, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, París, José Corti, 1986.

[47] Cf. B. Didier, *Le Journal intime*, París, PUF, 1976.

[48] Cf. P. Lejeune, *Les brouillons de soi*, París, Le Seuil, 1998.

[49] P. Pachet, *Les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, París, Hatier, 1990.

mental para la actividad artística en general: "Mostrad más bien en vuestros cuadros cómo en nuestra época el hombre es un lobo para el hombre", pedía por ejemplo a los pintores abstractos de antes de la guerra[50]. Siguiendo la gran lección de Georg Simmel sobre las relaciones intrínsecas entre *conflicto* y *modernidad*–allí donde la "tragedia de la cultura" debía tomar su forma última en la guerra[51]–, Brecht hizo de los "desórdenes del mundo" en general y de la guerra en particular el asunto por excelencia de toda actividad de arte, ya sea antigua o contemporánea:

> El desorden del mundo, ahí está el tema del arte. Imposible afirmar que, sin desorden, no habría arte, y tampoco que podría haber uno: no conocemos ningún mundo que no sea desorden. Aunque las universidades nos susurren sobre la armonía griega, el mundo de Esquilo estaba lleno de luchas y de terror, y así mismo el de Shakespeare y el de Homero, de Dante y de Cervantes, de Voltaire y de Goethe. Por muy pacífico que pareciera el informe que presentaban, habla de guerras, y cuando el arte se pone en paz con el mundo, siempre firma la paz con un mundo en guerra[52].

Es terriblemente difícil exponer claramente aquello a lo que uno mismo está directamente, viralmente, expuesto. ¿Cómo escribir lo que se ha padecido, cómo construir un *logos* –o hacerse una categoría de especie, una idea, un *eidos*– con el propio *pathos* del momento? Ante las constric-

[50] B. Brecht, "Observaciones sobre las artes plásticas" (1935-1939), trad. J. Fontcuberta, *El compromiso en literatura y arte*, *op. cit.*

[51] G. Simmel, *Philosophie de la modernité (1903-1923)*, trad. J.-L. Vieillard-Baron, París, Payot, 1989.

[52] B. Brecht, "Exercices pour comédiens" (1940), trad. dirigida por J.-M. Valentin, *L'art du comédien. Écrits sur le théâtre*, París, L'Arche, 1999.

ciones ligadas a su situación, pero confrontado a las exigencias intelectuales, éticas y políticas en cuanto a *tomar posición* a pesar de todo, Brecht, por lo tanto, ha seguido espontáneamente el precepto wittgensteiniano según el cual lo que no podemos decir o demostrar también debemos mostrarlo. Así renunciaba al valor discursivo, deductivo o demostrativo de la *exposición* –cuando exponer significa explicar, elucidar, contar en el orden justo– para desplegar, más libremente su valor icónico, tabular y mostrativo. He aquí por qué su *Diario de trabajo* se presenta como un gigantesco *montaje de textos* con los estatus más diversos y de *imágenes* igualmente heterogéneas que recorta y pega, aquí y allá, en el cuerpo o el flujo de su pensamiento asociativo.

Imágenes de todo tipo: reproducciones de obras de arte, fotografías de la guerra aérea, recortes de prensa, rostros de sus prójimos, esquemas científicos, cadáveres de soldados en los campos de batalla, retratos de dirigentes políticos, estadísticas, ciudades en ruinas, escenas bélicas, naturalezas muertas, gráficos económicos, paisajes, obras de arte víctimas del vandalismo de la violencia militar... Con esta heterogeneidad muy calculada, en general sacada de la prensa ilustrada de la época, Brecht participa del arte del fotomontaje, pero siguiendo una economía propia del libro, en alguna parte entre el montaje tabular y el montaje narrativo propio de la estructuración cronológica de su diario. Esto remite evidentemente a ciertas empresas literarias que Brecht conocía desde los años veinte, tales como *Nadja* de André Breton[53] o, más cercano al escritor

[53] Cf. M.-D. Garnier (Dir.), *Jardins d'hiver. Littérature et photographie*, París, Presses de l'École normale supérieure, 1997. D. Grojnowski, *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, París, José Corti, 2002.

alemán, *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin, sobre el que Walter Benjamin había analizado la "crisis de la novela" en términos que desembocaban en la defensa de una *escritura del (montaje documental)*–"el montaje verdadero parte del documento"–, donde la fotografía se veía investida de una verdadera *potencia épica*[54].

Esto lo hace, claro está, para servir a los objetivos épicos y realistas de Bertolt Brecht. El arte "más avanzado", dice, no es el de la autonomización abstracta de los medios formales sino, al contrario, aquel donde debe *descansar la cuestión del referente histórico* en unos procesos que llama, en su diario, "un gran paso hacia la profanización, la descultificación, la secularización del arte"[55]. De ahí el mostrar, de ahí la *exposición de documentos* en la trama formal de sus construcciones literarias. El teorema de Pitágoras se expresa sin duda por una escritura algorítmica, pero la sencilla imagen de su aplicación –un dibujo de Brecht reproducido en el *Arbeitsjournal* con fecha del 16 de mayo de 1942– lo expone a la vez como una iniciación pedagógica y una puesta en práctica concreta[56]. Es conveniente leer la obra *Warum Krieg?* publicada en 1933 por Albert Einstein y Sigmund Freud, pero es igualmente eficaz, en un sentido, leer tal cual el *Manual de guerra* del ejército alemán, cuyo

Id., «Le roman illustré par la photographie», *Texte/image. Nouveaux problèmes*, dir. L. Louvel y H. Scepi, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

[54] W. Benjamin, «La crise du roman. À propos de Berlin Alexanderplatz de Döblin» (1930, trad. R. Rochlitz, *Œuvres, II*, París, Gallimard, 2000. Cf. M. Pic, «Littérature et "connaissance par le montage"», *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, dir. L. Zimmermann, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006.

[55] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

[56] *Ibid.*

efecto será "asombrosamente fuerte" e incluso "agresivamente magistral"... a condición de ser leído en Estados Unidos por actores judíos y para un público de exiliados[57]. Ya en 1926, en respuesta a una encuesta literaria sobre "los mejores libros del año", Brecht elogió –rechinante, claro está– una recopilación de documentos fotográficos sobre la Gran Guerra, titulada *Krieg dem Kriege*.

> Por el mismo precio que uno paga por un disco con *O du fröhliche, o du selige* [villancico], se puede comprar a los niños aquel extraordinario libro ilustrado que se titula *Guerra a la guerra*, el cual consta de documentos fotográficos y ofrece un retrato muy acertado de la humanidad[58].

Probablemente porque gran parte de su escritura estaba destinada a una exposición sobre el escenario teatral, Brecht manifiesta, en toda su obra, una asombrosa *Schaufkraft* o "potencia visual". Sobre su ejemplar de la Biblia traducida por Martin Lutero, le pareció bien pegar sorprendentes fotografías, una estatua de Extremo Oriente o un coche de carreras, por ejemplo[59]. Había reunido toda una iconografía sobre Brueghel el Viejo, pintor al que admiraba particularmente y que le inspiraba en sus puestas en escena[60]. Coleccionaba retratos de criminales mafiosos y, en el mismo orden de ideas, imágenes de dignatarios

[57] *Ibid.* El ejemplar de *Warum Krieg?* que poseía Brecht está reproducido en E. Wizisla (dir.), *Bertolt Brecht, 1898-1998: "...und mien Werk ist der Abgesang des Jahrtausends." 22 Versuche, eine Arbeit zu beschreiben*, Berlín, Akademie der Künste, 1998.

[58] B. Brecht, "Sobre arte viejo y arte nuevo", art. cit.

[59] Cf. E. Wizisla (dir.), *Bertolt Brecht, 1898-1998*, *op. cit.*

[60] *Ibid.*

nazis[61]. Estudiaba el arte asiático y los gestos de los actores chinos[62]. Acabó teniendo en su propia casa, en Berlín, la exposición permanente de un "teatro de la pobreza" donde los objetos más humildes cohabitaban con retratos de filósofos marxistas y antiguas máscaras de teatro No[63].

Brecht constituía por lo tanto atlas, dossieres fotográficos tanto sobre la historia contemporánea como sobre las puestas en escena de sus propias obras –los fascinantes *Modellbücher* de *Antigona* en 1948 o de *Mutter Courage* en 1949–, en general con la ayuda de Ruth Berlau, su amiga fotógrafa[64]. Le gustaba reflexionar sobre la "fuerza mágica" de los grabados magdalenianos, la multiplicación de los puntos de vista en la pintura china, el desmantelamiento de las formas en el *Guernica* de Picasso, la naturaleza lírica o experimental de las imágenes de prensa cuando uno sabe separarlas de su sistema discursivo e ideológico[65]. En resumen, si nunca trabajaba sin tomar posición, nunca tomaba posición sin buscar saber, nunca buscaba saber sin tener ante los ojos los documentos que le parecían apropiados. Pero no veía nada sin *deconstruir* y luego *remontar* por su propia cuenta, para exponerlo mejor, el material visual que había elegido examinar.

[61] *Ibid.*

[62] *Ibid.*

[63] Id. (dir.), *Chausseestrasse 125. Die Wohnungen von Bertolt Brecht und Helene Weigel in Berlin-Mitte*, Berlín, Akademie der Künste, 2000 (ed. 2006).

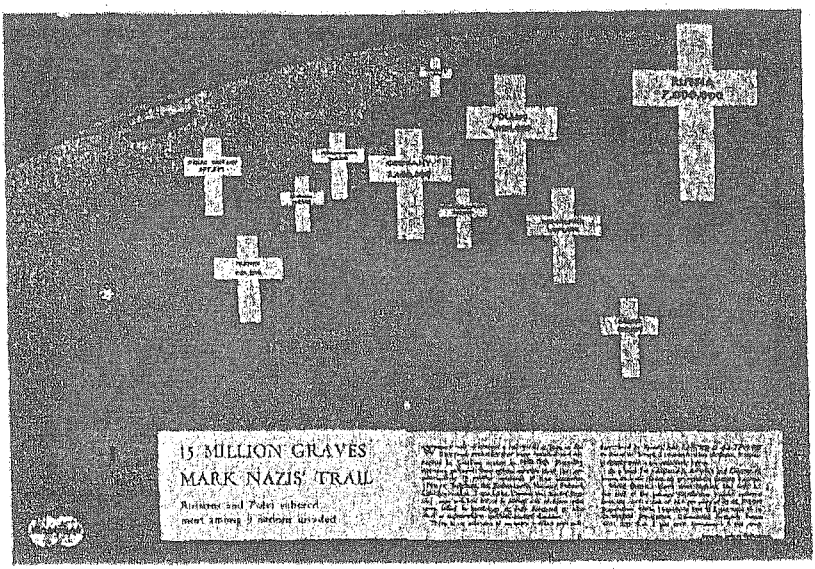
[64] Cf. G. Meyer, *Ruth Berlau, Fotografin an Brechts Seite*, *op. cit.* Para la edición alemana de los Modellbücher, cf. B. Brecht, "Antigonemodell" (1948), *Werke, XXV, Schriften, V*, ed. W. Hecht y M. Conrad, Berlín-Weimar-Francfort, Aufbau-Verlag-Suhrkamp, 1994. *Id.* "Couragemodell" (1949), *ibid.*

[65] Cf. La excelente puesta a punto de P. Ivernel, "L'oeil de Brecht. À propos du rapport entre texte et image dans le *Journal de travail* et l'*ABC de la guerre*", *Brecht 98*, *op. cit.*

BERTOLT Brecht la "potencia visual", va extrañamente acompañada de una tonalidad inquieta, oscura, a menudo pesimista. Algo así como un dolor moral que a menudo atraviesa, incluso contradice, sus protestas, sus esperanzas, sus enérgicos llamamientos a la lucha política. Hay a veces un *lamento* en su forma de pensar los documentos visuales de la historia contemporánea que recorta y que pega en los folios de su *Diario de trabajo*. Esto se hace particularmente sensible en el momento en que la victoria de los Aliados sobre la Alemania nazi parece asegurada. El 10 de marzo de 1945 parece abatido ante "las terribles noticias periodísticas de Alemania", porque sólo ve "ruinas y ningún signo de vida de los obreros[66]." Se mantiene extrañamente silencioso, como privado de sus palabras o de sus explicaciones políticas, en cuanto al descubrimiento de los campos de concentración y de exterminio. Sobre Hiroshima, el 10 de septiembre de 1945, habla de "victoria envenenada[67]". El 20 de marzo de 1947 da cuenta de los quince millones de muertos, aportando mapas geográficos[68] (il. 2). El 5 de enero de 1948 piensa en el proceso de Nuremberg: "una vez más advierto hasta qué punto semejante montón de verdad impide el enjuiciamiento racional o moral por su sola dimensión"[69].

De vuelta a Berlín apunta, el 23 de octubre de 1948: "los escombros me afectan menos que la idea de lo que

[66] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*
[67] *Ibid.*
[68] *Ibid.*
[69] *Ibid.*



2. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 20 de febrero de 1947: "Quince millones de muertos marcan la ruta de los nazis." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 282/32)

tiene que haber vivido la gente mientras se derrumbaba la ciudad"[70]. El 6 de noviembre, mira tristemente a la gente "con chaquetas remendadas, los rostros grises" y, dos días más tarde, su amigo Erich Engel le parece que ha "envejecido mucho, pero sus ojos son aún reconocibles" mientras "su cabeza se asemeje a una calavera"[71]. Él mismo apunta el 25 de noviembre que ha ido a que le arranquen once dientes de golpe[72]. Conclusión bastante desesperada, el 9 de diciembre: "en todas partes se advierte ya en esta gran ciudad –en la cual todo se mantiene en movimiento,

[70] *Ibid.*
[71] *Ibid.*
[72] *Ibid.*

por más que ese todo sea poco y provisorio– el nuevo infortunio alemán; no hay nada que pueda darse por terminado (*nicht erledigt*) aunque casi todo esté destrozado (*alles Kaputt*)[73]."

Se ha ganado la guerra contra el fascismo alemán, pero lo que se instala por el mundo es una "nueva miseria". La explotación del hombre por el hombre no se ha debilitado en absoluto, todo parece demasiado exhausto para cualquier revolución. Las grandes potencias se han instalado una frente a otra, en dos "bloques" que, en adelante, se librarán su "guerra fría". En 1955, cuando Edward Steichen hace circular en todo el mundo occidental su gran exposición de fotografías titulada *The Family of Man* –se trata de un montaje complejo donde se confrontan ostensiblemente las imágenes de la guerra y las de la paz[74]–, Bertolt Brecht publica en Berlín Este, a cargo de las ediciones Eulenspiegel, una especie de atlas fotográfico de la guerra titulado *Kriegsfibel*, es decir *ABC* o *Abecedario de la guerra*[75].

Es un libro extraño y fascinante, a menudo olvidado en las biografías y bibliografías brechtianas[76]. Parece empezar –o volver a empezar de la A a la Z– exactamente ahí donde, en 1955, acaba el *Diario de trabajo*, del que se podría considerar como una suspensión a la vez lírica y fotográfica. Su

[73] *Ibid.*

[74] E. Steichen (dir.), *The Family of Man*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1955. Sobre esta exposición, cf. J. Back y V. Schmidt-Linsenhoff (dir.), *The Family of Man, 1955-2001. Humanismus und Postmoderne: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung*, Marburgo, Jonas Verlag, 2004.

[75] B. Brecht, *Kriegsfibel*, Berlín, Eulenspiegel, 1955. Edición aumentada con 20 placas inéditas y epílogos de G. Kunert y J. Knopf, Berlín, Eulenspiegel Verlag, 1994. Trad. V. Romano, *ABC de la guerra*, Ediciones del caracol, Madrid, 2004.

[76] Ausente, por ejemplo, de la obra de G. Berg y W. Jeske, *Bertolt Brecht. L'homme et son oeuvre* (1998), trad. B.Banoun, París, L'Arche, 199.

estructura general parece seguir el desarrollo cronológico de la Segunda Guerra Mundial –Guerra de España, guerra de conquista de Europa, denuncia de los principales responsables nazis, extensión imperialista de la guerra, contraofensiva de los Aliados, retorno de los prisioneros–, aunque el montaje sea, en el detalle, mucho más complejo y sutil. Se puede decir que su composición empezó en 1940, precisamente en la época en que Brecht confiaba a su *Diario de trabajo* que, en el "intermedio" impuesto por el exilio, no servía más que para recortar imágenes de prensa y componer algunos "pequeños epigramas" de cuatro versos[77].

Acabó una primera versión en 1944-1945, cuando Brecht se encontraba todavía en Estados Unidos: el dramaturgo se la ofreció a su amigo Karl Korsch y se encuentra, todavía hoy, en los archivos legados por éste a la biblioteca Houghton de Harvard[78]. Otras tres versiones le siguieron –la tercera es la impresa en Berlín Este, que contiene sesenta placas– hasta que veinte placas adicionales, censuradas en 1955, fueran publicadas en 1985 por Klaus Schuffels y luego, en 1994, por la edición Eulenspiegel[79]. Brecht

[77] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

[78] Se trata de un pequeño cuaderno (10,5 x 12,5 cm) cuyas páginas están atadas por dos grapas metálicas. Los documentos visuales así como los epigramas –casi ilegibles por su reducción fotográfica– están pegados sobre un grueso papel negro. Los marcos y las secuencias de imágenes difieren bastante a menudo de la versión definitiva. El manuscrito está depositado en la Houghton Library (Harvard University), en la cota bMS Ger 130-27.

[79] Cf. K. Schuffels, «Synopsis des différentes versions», en B. Brecht, *ABC de la guerre*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1985, trad. de P. Ivernel con un aparato crítico de K. Schuffels, según la edición de referencia *Werke, XII. Gedichte III. Sammlungen 1938-1956*, ed. dirigida por W. Hecht, J. Knopft, W. Mittenzwei y K.-D. Müller, Berlín-Weimar-Francfort, Aufbau-Verlag-Suhrkamp, 1988. Cf. también C. Bohnert, *Brechts Lyrik im Kontext*, *op. cit.*

tardó por lo tanto unos diez años –marcados por peripecias y obstáculos de todo tipo– en publicar su atlas fotográfico compuesto en el exilio. La *Kriegsfibel* fue rechazada en 1948 por el editor Kart Desch. En 1950, las ediciones Volk und Welt sometieron el proyecto a un peritaje que llegó a esta conclusión: "Totalmente inapropiado." Brecht intentó responder a cada crítica ideológica que le dirigían, pero en vano[80].

Todavía tuvo que esperar al otoño de 1954 antes de firmar un contrato con la editorial Eulenspiegel. Pero la Oficina para la literatura de Berlín-Este le negó el *imprimatur* con motivo de que su obra manifestaba demasiadas "tendencias pacifistas". Al haber recibido el Premio Stalin por la Paz en diciembre de 1954, Brecht se encontró entonces en posición de otorgarse a sí mismo el dicho *imprimatur*; única manera de sortear el rechazo a su libro, a la vez que aceptó auto-censurar cierto número de placas del proyecto inicial y comprometerse a que siguiera a la obra un segundo volumen menos violento, destinado a hacer un elogio más directo de la sociedad comunista[81]. El libro se vendió muy mediocremente, dejando a Brecht, poco antes de su muerte, la dolorosa impresión de que el público alemán cultivaba un "rechazo insensato de todos los hechos y juicios concernientes al periodo hitleriano y la guerra"[82].

[80] K. Schuffels, "Genèse et historique", *ABC de la guerre*, *op. cit.*

[81] Hay una huella de este proyecto en la ilustración de contraportada, que muestra un anfiteatro de estudiantes en Alemania del este. El documento fotográfico está acompañado de este epigrama: "No lo olvidéis: muchos de vuestros hermanos se batieron / Para que pudieseis unos ellos sentaros aquí. / No vayáis a enterraros, saberd también luchar / Aprended a aprender y nunca lo desaprendáis.". B. Brecht, *ABC de la guerre*, *op. cit.*

[82] Citado por K. Schuffels, "Genèse et historique", *op. cit.*

Otra vez, la "potencia visual" que emana de este atlas de imágenes –son un poco para Brecht lo que los *Desastres de la guerra* fueron para Goya, él también mal entendido y censurado en su tiempo– no podía separarse del dolor moral de quien constata que después de todo, los supervivientes de una guerra se las arreglan para olvidar muy rápido aquello mismo a lo que deben su supervivencia y su estado de paz, aunque sea relativo. El *ABC de la guerra* no es más que un *ABC*, una obra elemental de memoria visual: aunque hay que abrirla y afrontar sus imágenes para que su trabajo de anamnesia tenga la oportunidad de alcanzarnos.

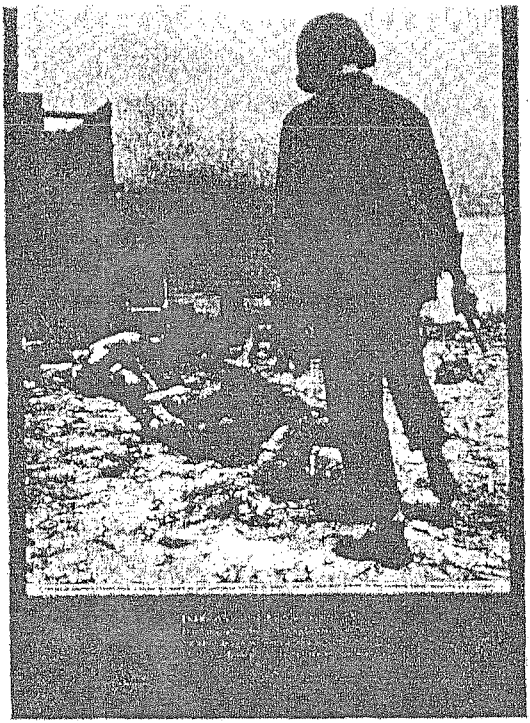
Legibilidad

COMO muchas obras de Brecht, la *Kriegsfibel* también es el resultado de un trabajo colectivo. Peter Palizsch se encargó de la maqueta, Günter Kunert y Heinz Seydel redactaron los breves comentarios de los documentos fotográficos. Pero, sobre todo, el dramaturgo confió a Ruth Berlau lo esencial de la forma, e incluso la presentación de la obra. Ruth Berlau colaboraba estrechamente con Brecht en sus investigaciones iconográficas; además, asumió el aspecto técnico de las reproducciones del atlas. Por lo tanto, se hizo responsable, bastante naturalmente, de la edición de 1955. Los dos textos que redactó –un corto prólogo en el libro y un texto más largo impreso en las solapas de la contracubierta– evocan en primer lugar la situación de Brecht en el exilio: "trabajaba y esperaba. Hasta que de nuevo tuvo que

empaquetarlo todo y seguir huyendo"[83]. Luego, da el sentido de tal *posición* al afirmar que un hombre en el exilio siempre es un hombre al acecho, su modo de *observación* le da, cuando posee la *imaginación* del escritor y el pensador, la capacidad de "anticiparse a tantas cosas" más allá de la actualidad del momento que está viviendo.

Ahora bien, esta *anticipación* no tiene nada que ver con la pura palabra profética: demanda una técnica, que es la del montaje. "A menudo se le veía", dice sobre Brecht, "con tijeras y pegamento en la mano. Lo que tenemos aquí es el resultado del 'corte y confección' del poeta: imágenes de guerra"[84]. ¿Por qué imágenes? Porque para saber hay que saber ver. Porque "un documento es más difícil de refutar" que un discurso de opinión. Escribe Ruth Berlau, "En las gruesas vigas de su cuarto de trabajo, había pegado el siguiente lema: 'La verdad es concreta' (*Die Wahrheit is konkret*)"[85]. Pero ¿por qué había sido necesario recortar esas imágenes y montarlas en otro orden, es decir, desplazarlas a otro nivel de inteligibilidad, de legibilidad? Porque un documento encierra al menos dos verdades, la primera de las cuales siempre resulta insuficiente: por ejemplo, "un soldado americano está ante el cadáver del soldado japonés [en la placa 47 (il. 3)]. El observador ve el triunfo sobre el Japón aliado de Hitler. Pero la foto contiene otra verdad más profunda: el soldado americano es el instrumento de una potencia colonial en lucha contra otra potencia colonial"[86]. La fotografía *documenta* sin duda un

[83] R. Berlau, "Epílogo", *op. cit.*
[84] *Ibid.*
[85] *Ibid.*
[86] *Ibid.*



3. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 47: "Un soldado americano contempla a un japonés moribundo al que se vio obligado a matar. El japonés se había escondido en una lancha de desembarco y disparó contra las tropas estadounidenses."

momento en la historia de la Guerra del Pacífico, pero, una vez montada con las otras –y con el texto que la acompaña–, *induce* eventualmente una reflexión más avanzada sobre los envites profundos de la entrada americana en la guerra contra el eje Berlín-Roma-Tokio.

Ruth Berlau ofrece otra indicación valiosa sobre el proyecto fundamental de la *Kriegfibel:* si *ver* nos permite *saber* e, incluso, *anticipar* algo del estado histórico y político del mundo, es que el montaje de las imágenes funda toda su

eficacia en un arte de la *memoria*. Es lo que enuncia, claramente, el corto prólogo de la obra:

> ¿Por qué presentar a nuestros trabajadores de la industria propiedad del pueblo, a nuestros campesinos cooperativistas, a nuestros intelectuales orgánicos, a nuestra juventud, que goza ya de las primeras raciones de felicidad, precisamente ahora estas imágenes sombrías (*diese düsteren Bilder*) del pasado?
>
> No escapa del pasado el que lo olvida. Este libro pretende enseñar a leer imágenes (*diese Buch will die Kunst lehren, Bilder zu lesen*). Pues al no instruido le es tan difícil leer una imagen como cualquier jeroglífico. La gran ignorancia sobre las relaciones sociales que el capitalismo cuidadosa y brutalmente mantiene convierte las miles de fotografías publicadas en las revistas ilustradas en verdaderos jeroglíficos, indescifrables para el lector ignorante[87].

"No escapa del pasado el que lo olvida": esto significa que una política en presente, aunque sea construcción del porvenir, no podrá saltarse el pasado que repite o rechaza (las dos cosas suelen ir juntas). Ahora bien, las imágenes forman, al mismo nivel que el lenguaje, superficies de inscripción privilegiadas para estos complejos procesos memoriales. El proyecto de la *Kriegsfibel* se atiene por lo tanto a una doble propedéutica: *leer el tiempo* y *leer las imágenes* donde el tiempo tiene una oportunidad de ser descifrado. Ruth Berlau se equivoca sin duda cuando afirma que sólo el capitalismo es un instrumento capaz de oscurecer el tiempo y oscurecer las imágenes (escribe estas frases en

[87] *Ibid.*

una época y en un contexto estalinista de mentiras políticas y oscurantismo caracterizado). Pero el objetivo que presta a la *Kriegsfibel* no es por ello menos actual, cuando repite una exigencia ya expresada –entre otros– por László Moholy-Nagy, Bertolt Brecht y Walter Benjamin en la época de Weimar.

Ya en 1927, en efecto, Moholy-Nagy escribió después de *Malerei Fotografie Film* que "el analfabeto del futuro no será un iletrado, sino el ignorante en materia de fotografía"[88]. Brecht retomó esta idea en 1930 en una frase famosa que expresaba la complejidad de toda *legibilidad de las imágenes*, aunque fuera documental: "una simple *reproducción de la realidad* afirma menos que nunca entonces algo sobre la realidad. Una fotografía de la fábrica Krupp o de la AEG casi nada prueba de estas instituciones"[89]. Un año más tarde, Benjamin dialectizaba en su *Pequeña historia de la fotografía* las "conminaciones que encierra la autenticidad de la fotografía. No siempre se conseguirá elucidarlas con la práctica del reportaje, cuyos clichés visuales no tienen otro efecto que el de suscitar por asociación clichés lingüísticos en quien las mira"[90]. Las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se tome la molestia de *leerlas*, es decir de analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas fuera de los "clichés lingüísticos" que suscitan en tanto "clichés visuales".

[88] L. Moholy-Nagy, « La photographie dans la réclame » (1927), trad. C. Wermester, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, París, Gallimard, 2007.

[89] B. Brecht, "El proceso de los Tres Centavos" (1930), trad. J. Fontcuberta, *El compromiso en literatura y arte*, *op. cit.*

[90] W. Benjamin, "Petite histoire de la photographie » (1931) trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Œuvres, II*, *op. cit.*

Esta es la razón por la que Bertolt Brecht ha *recortado* su material visual, esta es la razón por la que ha *adjuntado* a las imágenes un comentario paradójico en tanto que poético –un epigrama de cuatro versos bajo cada placa–, y que deconstruye la evidencia visible o la estereotipia. Por lo tanto no se puede comprender la *toma de posición* política asumida por Brecht sobre la guerra[91] sin analizar el montaje o la *recomposición formal* que efectúa a partir de su masa documental en una "incomparable iniciación a la visión compleja" de la historia, como dice Philippe Ivernel[92]. Así es como la *Kriegsfibel* se convierte también en ese "lenguaje en imágenes del acontecimiento" que procede por montaje y "re-toma de imágenes" que anticipa extrañamente, dicho esto para nuestra propia contemporaneidad, ciertas obras de montaje histórico tales como *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard[93] o también *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* de Harun Farocki. La manera de Brecht de decir en su abecedario ilustrado también interroga nuestra capacidad para saber ver hoy los documentos de nuestra oscura historia.

[91] Cf. entre otras R. Solmi, "Introduzione", *L'Abici della guerra. Immagini della seconda guerra mondiale*, Turín, Einaudi, 1975. D. Frey, *Brecht, un poète politique. Les images, symboles et métaphores dans l'œuvre de Bertolt Brecht*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1987. S. Kebir y T. Hörnig (dir.), *Brecht und der Krieg. Widersprüche damals, Einsprüche heute*, Berlín, Theater der Zeit, 2005.

[92] P. Ivernel, «Passage de frontières: circulation de l'image épique et dialectique chez Brecht et Benjamin», *Hors-cadre*, nº 6, 1987. *Id.* «L'œil de Brecht», *art. cit.* Cf. también R. Jost, «Journale», art. cit., y sobre todo D. Wöhrle, *Bertolt Brechts medienästhetische Versuche*, Colonia, Prometh Verlag, 1988.

[93] Cf. M. Poivert, «L'événement comme expérience», *L'événement. Les images comme acteurs de l'histoire*, París, Jeu de Paume-Hazan, 2007.

II

La disposición a las cosas: observar la extrañeza

Leyenda

SÓLO con abrir la *Kriegsfibel*, ojear sus placas negras agujereadas con terribles imágenes, de repente uno se queda estupefacto de que cada realidad documentada, en su misma crueldad y a menudo en su frialdad, esté acompañada de un pequeño poema lírico, cuatro versos cada vez venidos como de otro mundo u otro tiempo. Así, la placa donde se ve al militar americano ante "un japonés moribundo al que se vio obligado a matar", como indica la leyenda original que Brecht quiso preservar en su recorte (il. 3), esta placa está subrayada o, mejor dicho, *la subleyenda un poema*, éste:

> Se había enrojecido de sangre una playa
> Que no pertenecía a ninguno de los dos.
> Se vieron obligados, dicen, a matarse.
> Lo creo, lo creo. Mas preguntad: ¿por quién?[1]

[1] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

Con este poema se alza una voz en el desierto de la muerte que nos presenta la imagen. Con él se eleva, también, una potente duda sobre nuestra forma de mirar la imagen. Uno percibe que la placa misma, en su totalidad, se ha convertido en el escenario de un encuentro entre tres espacios o tres temporalidades heterogéneas: el primer espacio-tiempo es el del acontecimiento que, un día de 1943, puso a un japonés –aunque se observa que hay por lo menos dos cadáveres más en esa hermosa playa del Pacífico– a merced del soldado americano. El segundo es el de la revista para la que trabajaba el fotógrafo y en la que el tratamiento de la imagen va a la par de una actividad de propaganda (sensible en la indicación, no verificable, de que el americano sólo ha matado al japonés en legítima defensa: "El japonés se había escondido en una lancha de desembarco y disparó contra las tropas estadounidenses"). El tercer teatro de operaciones es el que Brecht organiza por su propia cuenta: es el espacio negro de la placa misma desde donde surge, en contrapunto a la imagen, como en los letreros de las antiguas películas mudas, el texto del poema.

Por lo tanto tiene lugar una dialéctica. Impide leer el poema de Brecht independientemente de la imagen que comenta, o a la que incluso parece "responder"[2]. Recíprocamente, impide que al leer la leyenda "original", podamos creer que estamos informados de una vez por todas sobre

[2] Por lo tanto tiene poco sentido leer esos poemas sin tener las imágenes ante los ojos, como en la edición de *id.*, "Manuel de guerre" (1940-1945), trad. J.-P. Barbe, *Poèmes, VI, 1941-1947*, París, L'Arche, 1967. La traducción de Philippe Ivernel, que tiene en cuenta el cara a cara entre el poema y la imagen, es mucho más precisa.

lo que representa la fotografía. Introduce, de hecho, una duda saludable sobre el estatus de la imagen sin que su valor documental sea, sin embargo, cuestionado. En términos políticos, la actitud de Brecht está también vinculada a una *posición dialéctica*: era necesario y bueno que América se opusiera a la expansión del fascismo, era fatal que esta operación sirviese a sus propias estrategias de expansión en tanto potencia imperialista.

También es dialéctica la manera en que Brecht aborda, en el plano del *médium* (medio de comunicación), su historia contemporánea, su actualidad más ardiente: nada más "inmediato", aparentemente, que este documento de la Guerra del Pacífico sacado de la prensa del día (el *Diario de trabajo,* en la misma época, reúne otras imágenes sobre las batallas del frente ruso o de África del norte, los bombardeos de Alemania o los últimos avatares del poder musoliniano[3]). Pero justamente Brecht dará forma a todo este material a través de una *mediación* muy compleja: recurso a la reminiscencia, montajes temporales, desvíos estilísticos. En primer lugar, las imágenes de la guerra solicitan en él la reminiscencia precisa de sus propias experiencias durante la Primera Guerra mundial. Brecht no sólo ha conocido las desgarradoras iconografías publicadas al respecto –como la obra de Ernst Friedrich *Krieg dem Kriege!* y su antítesis guerrera defendida por Ernst Jünger, *Das Antlitz des Weltkrieges*[4]–, sino que también expe-

[3] *Id., Diario de trabajo, op. cit.*

[4] E. Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, Berlín, Freie Jungend verlag, 1924 (reed. Munich, Deutsche-Verlag-Anstalt, 2004, según la edición de 1930). E. Jünger, "Krieg und Lichtbild", *Das Antlitz des Weltkrieges*, Berlín, Neufeld & Herius, 1930. Para una traducción de los prólogos de estas obras, cf. O. Lugon, *La*

rimentó directamente, como le confió a su amigo Tretiakov, cómo en la guerra "se remienda a los hombres a toda velocidad para enviarlos de vuelta al combate lo más rápido posible":

> Estudié medicina. Muy joven, me movilizaron y destinaron a un hospital. Vendaba heridas, aplicaba yodo, administraba lavativas y hacía transfusiones de sangre. Si el médico me hubiera ordenado: "Brecht, corta esta pierna", le habría contestado: "A sus órdenes, vuestro honor", y habría cortado la pierna. Si me hubiera dicho: "Brecht, trepana", habría abierto el cráneo y llegado hasta el cerebro. He visto cómo se remendaba a los hombres a toda velocidad para enviarlos de vuelta al combate lo más rápido posible[5].

Esta experiencia, seguida de profundas dudas, de rebeliones y tomas de posición políticas, acabó por suscitar en Brecht una reflexión de oscura ironía cuya fuerza profética nos hace hoy pensar:

> Alemania es el país de los poetas y de los pensadores, *Denker und Dichter*, se suele decir. Desde hace tiempo habría que haber dicho que Alemania es el país de los pensadores y de los verdugos, *Denker und Henker*. [...] Propongo [por otra parte] sustituir en la fórmula la pala-

Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939), trad. F. Mathieu, Nimes, Jacqueline Chambon, 1997. Sobre la iconografía fotográfica de la Gran Guerra, cf. la gran obra de G. Paul, *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn-Munich-Viena-Zurich, Ferdinand Schöning-Wilhem Fink Verlag, 2004.

[5] Citado por S. Tretiakov, "Ber Brecht" (1936), trad. D. Zaslasky, *Dans le front gauche de l'art*, París, François Maspero, 1977.

bra *Denker* por *Denke*. Alemania es el país de los *Denke*. Denke es el nombre de un criminal que mataba a gente para utilizar sus cadáveres. Con la grasa de los muertos hacía jabón, con su carne conservas, con sus huesos botones y con su piel hacía monederos. Su oficio se había perfeccionado tanto que le sorprendió extraordinariamente que le arrestaran y condenaran a la pena capital. Primero, no entendía en absoluto por qué, en el frente, se podía sacrificar, de forma absurda y sin ninguna utilización posterior, miles de vidas humanas [...]. Y luego, ¿por qué esos señores del tribunal, procuradores y abogados, se indignaban? Sólo había trabajado con gente de segunda, despojos, escorias con dos piernas. Nunca había hecho una servilleta con la piel de un general, ni jabón con grasa de fabricante, ni botones con cráneos de periodistas. Supongo [por lo tanto] que los mejores hombres de Alemania, al juzgar a Denke, no advirtieron en su comportamiento los rasgos profundos del genio alemán[6].

La ironía de Brecht está organizada al milímetro. Si rebaja el "genio alemán" de los poetas y los pensadores al ejercicio real de los verdugos y los criminales, deja al mismo tiempo suponer que una respuesta *política* a esta situación conseguiría devolver el sentido *poético* y *filosófico* de una cultura hecha de *Dichter* y de *Denker*. La mayor extrañeza –y la potencia– de su *ABC de la guerra* consiste en trazar un guión, rápido como el rayo, entre imágenes del crimen y textos de poesía, con esa forma que tienen las cosas visibles en la fotografía de "tomar la palabra" de repente en los epigramas. Desde el principio de su *Diario de trabajo*, en 1939, a Brecht se le planteaba la cuestión en

[6] *Ibid.*

términos muy cercanos: ¿cómo vivir en un estado de terror y seguir "dando lujo a la parábola" poética? ¿Cómo justificar el pacto germano-soviético y por qué, en ese momento, volver a *Pandora* de Goethe? ¿Cómo no ser inmoral en su poesía "cuando la moral de una sociedad se vuelve [tan] asocial"[7]?

Epigrama

SI las imágenes de guerra de la *Kriegsfibel* solicitan en Brecht un retorno a los horrores documentados de la primera gran guerra técnica que obsesionó a su juventud, los poemas, pertenecen al terreno de una *anamnesia estilística* que, al tomar sus fuentes en la Antigüedad clásica, provocará en cada placa un sorprendente *conflicto temporal*. ¿Por qué eligió Brecht la forma del epigrama? Primero, porque sabía de los epigramas que eran inscripciones grabadas por los griegos antiguos en el mármol de sus sepulcros. Es por lo tanto un estilo funerario por excelencia donde, por otra parte, el muerto busca a menudo ofrecerse *ante los ojos* de aquel que se detiene ante su tumba[8]. Luego, porque el

[7] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

[8] U. Ecker, *Grabmal und Epigram. Studien zur frühgriechischen Sepulkraldichtung*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990. Cf. también, B. Gentili, "Epigramma ed elegia", *L'Épigramme grecque*, dir. O. Reverdin, Ginebra, Fondation Hardt, 1968. A. Le Bris, *La Mort et les conceptions de l'au-delà en Grèce ancienne à travers les épigrammes funéraires*, París, L'Harmattan, 2001.

epigrama sólo cobra su sentido en su *valor ético:* acabará designando toda poesía breve que oficie de "sentencia" moral[9]. Además, el epigrama se caracteriza por manejar juntos *simplicidad y variación*[10], lo cual se corresponde bastante bien con los objetivos formales del libro de placas imaginado por Brecht. Finalmente, por una inversión del sentido de las que tienen el secreto las supervivencias, el género del epigrama ha sabido relacionarse con la risa y la forma satírica, emparentándose desde entonces con algo así como un *Witz* moral, incluso político[11].

La forma epigramática convenía tanto más al proyecto de Brecht que supone –ya en la Antigüedad, siguiendo el modelo de Marcial, pero más aún en la época del renacimiento y el barroco– una acuidad, una "fuerza de concentración" y un "carácter portátil [que lo] convertía en arma"[12], una verdadera *arma poética contra toda política de las armas*. Además, Scaliger ha definido el epigrama como una dialéctica breve que cabe en "un poema que contiene la simple indicación de una cosa, persona, acción, o que deduce una conclusión a partir de premisas, y esto a través del más, el menos, el igual, el diferente, el contrario"[13]. En

[9] Cf. J. Labarbe, «Les aspects gnomiques de l'épigramme grecque», *L'Épigramme grecque, op. cit.*

[10] Cf. W. Ludwig, "Die Kunst der Variation im hellenistichen Liebesepigramm", *ibid.* L. Spina, *La forma breve del dolore. Ricerche sugli epigramme funerary greci*, Ámsterdam, Adolf M. Hakkert, 2000.

[11] Cf. L. Robert, «Les épigrammes satiriques de Lucillius sur les athlètes: parodie et réalité», *L'Épigramme grecque, op. cit.* G. Luck, «Witz und Sentiment in griechischen Epigram», *ibid.*

[12] P. Laurens, "Épigramme", *Dictionnaire universel des littératures*, dir. B. Didier, París, PUF, 1994.

[13] Citado por *id., L'Abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, París, Les Belles Lettres, 1989.

la época de la Ilustración, este valor dialéctico del epigrama fue reelaborado por Lessing –haciendo de él un proceso poético de espera y esclarecimiento, de significado en suspenso y explicación adjunta–, y luego *articulado en la historia* misma por Herder[14].

Al retomar esta gran tradición poética y al reflexionar –como Benjamin o Kracauer– sobre las condiciones fotográficas de la visibilidad de la historia en el siglo XX, Bertolt Brecht acabó construyendo esas pequeñas máquinas dialécticas que son las placas de la *Kriegsfibel* formulando, para definirlas, un concepto poético nuevo al que llama, lógicamente, el *fotoepigrama*. Es lo que apunta, entre otras cosas, en su *Arbeitsjournal* el 20 de junio de 1944, cuando el libro de placas le parece compuesto en lo esencial:

> estoy trabajando en una nueva serie de fotoepigramas (*Fotoepigramme*). una ojeada a los antiguos, que en parte datan de los primeros tiempos de la guerra, me ha demostrado que es muy poco lo que debo eliminar (en lo político nada de nada), a pesar del aspecto siempre cambiante de la guerra. eso es una prueba del valor que tiene este tipo de enfoque. Ya he llegado a más de 60 cuartetas, y [...] constituyen un informe literario de la época de exilio que no deja de ser satisfactorio.[15]

[14] G.E. Lessing, "Zerstreute Anmerkungen über das Epigrama und finge der vornehmsten Epigrammatisten" (1771), *Werke, V*, ed. J. Schönert, Munich, Carl Hanser, 1973. J. G. Herder, "Anmerkunger über das griegchische Epigramm" (1785), *Werke, IV*, ed. J. Brummack y M. Bollacher, Francfort del Meno, Deutscher Klassiker Verlag, 1994. Sobre el epigrama alemán en el siglo XIX, cf. U. Dickenberger, *Der Tod und die Dichter. Scherzgedichte in den Musenalmanachen um 1800*, Hildesheim-Zurich-Nueva York, Georg Olms, 1991.

[15] B. Brecht, *Diario de trabajo, op. cit.*

Informe poético de una guerra "expuesta" por un hombre en el exilio, la *Kriegsfibel* se ofrece así como una travesía cronológica, deliberadamente *épica*, de todo ese periodo. Primero se ve la Guerra de España a través del detalle de una playa vasca y la Plaza de Catalunya en Barcelona ocupada por el general Yagüe[16]. Se ven columnas de blindados invadiendo Polonia, el incendio del cielo noruego, la entrada de las tropas alemanas en los Países-Bajos, en Bélgica y en Francia[17]. Se ve Roubaix destruida, París bajo la ocupación, un francés de la resistencia fusilado por los nazis[18]. Se ve cómo la guerra se extiende y luego se mundializa: Londres, Liverpool, Unión Soviética, Laponia, África del Norte, Libia, África negra, Singapur, Siam, Nueva Guinea y otras islas del Pacífico, Palestina, Sicilia, Italia, Normandía, el frente está de nuevo[19]... Se ve finalmente, en el momento de la Liberación, cómo los supervivientes encuentran sus casas devastadas o se alegran al encontrarse con otros supervivientes; cómo los prisioneros alemanes vagan, agotados, abatidos como fantasmas helados; cómo todo está destruido y cómo se vuelve a formar sin embargo la alegría del retorno de la vida[20].

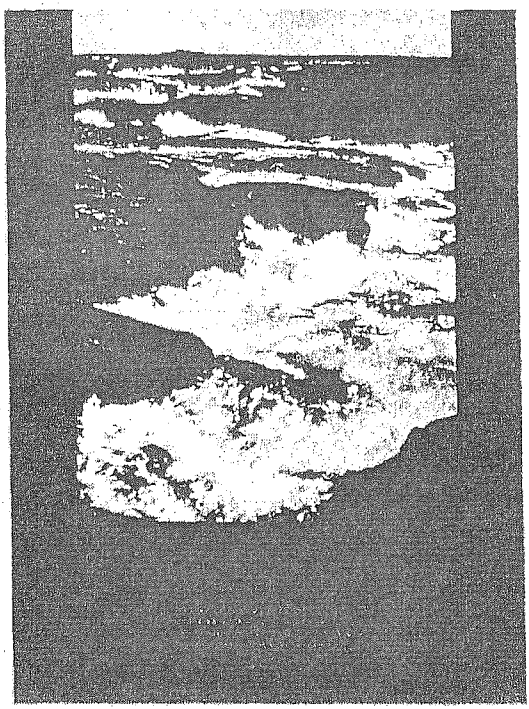
Pero muchos otros paradigmas atraviesan esta crónica poético-documental. Brecht, primero, asume ostensiblemente el sentido primitivo y *funerario* del epigrama: en toda la *Kriegsfibel* hay muertos que nos hablan, tumbas que se dirigen a nosotros –aunque sólo sea por esta única indi-

[16] *Id.*, *ABC de la guerra*, *op. cit.* pl. 3-4.
[17] *Ibid.* pl. 5-6 y 8
[18] *Ibid.* pl. 9 y 11-12.
[19] *Ibid.* pl. 17, 19-20, 33-37, 39-40, 42-46, 48-49, 52-53 y 56-59.
[20] *Ibid.* pl. 60-62 y 64-67.

4. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 45: "[Nueva-Guinea, 1943] Una fila de toscas cruces marca las tumbas americanas cerca de Buna. El guante de un oficial apunta hacia el cielo."

cación en una tumba militar: "desconocido"–, cruces plantadas en el suelo, pero en las que un guante, abandonado ahí por inadvertencia, erige un dedo acusador hacia el cielo (il. 4)... E incluso, visión lírica como ninguna, la simple superficie agitada del mar, desde la que el epigrama hace surgir la voz de "ocho mil" soldados muertos, engullidos en los combates navales entre Alemania y Noruega[21]

[21] *Ibid.* pl. 7, 10 y 44-45.



5. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 7: "Dinamarca y Noruega fueron ocupadas el 9 de abril de 1940 por tropas alemanas."

(il. 5). Simétricamente, el sentido *ético* del epigrama toma un valor acusador cuando se trata de designar, más allá de la imagen de los soldados –alemanes, rusos, americanos, japoneses[22]–, a sus jefes de guerra y, aún más allá, a los todopoderosos, los políticos, los dictadores[23]. No es una casualidad que dos fotografías de Adolf Hitler abran y cierren el libro de 1955, la segunda comentada con estos versos muy pocos triunfalistas:

[22] *Ibid.* pl. 8, 53-55 y 68.
[23] *Ibid.* pl. 1, 4, 23-28, 30, 35, 38 y 69.

Eso casi hubiera dominado el mundo.
Los pueblos se adueñaron de él. Empero
Quisiera que no triunfaseis aún:
El retoño del que brotó sigue vivo.[24]

Hay, en esta consciencia funeraria del mal político, un tercer aspecto que quizás parecerá extraño para el lector de Brecht: se trata de un aspecto *empático* al que la selección de los documentos contribuye en buena parte, pero no sólo. Es la forma misma del epigrama la que lo inscribe en efecto en su ficción primera, la de situarnos cara a cara con la historia atroz de una destrucción organizada. La *Kriegsfibel* nos expone por lo tanto todo lo que el hombre sabe hacerle al hombre en tiempos de guerra: vendar los ojos del prisionero antes de fusilarlo, encerrar al sospechoso detrás de las alambradas de un campo de concentración (Brecht elige aquí una imagen de su amigo Lion Feuchtwanger en el campo de Milles, cerca de Nimes), fumar un cigarrillo ante el enemigo que se debe abatir, rematar a los moribundos[25]... Brecht tuvo especial cuidado al elegir imágenes donde se ve a los combatientes en la desnudez de su vida, en su desamparo, en su fatiga: dormir en agujeros que ya se parecen a tumbas, confundirse con la tierra desde la que se dispara como se puede, estar herido, mutilado, ciego, desmoronarse de agotamiento o, incluso, de locura ante el desastre circundante[26].

La empatía brechtiana culmina en la visión de los civiles: los desarmados, aquellos sobre los que es tan fácil y tan abyec-

[24] *Ibid.* pl. 69.
[25] *Ibid.* pl. 12-13, 40 y 47.
[26] *Ibid.* pl. 43, 51-53, 56, 58, 61 y 64.

to ensañarse. Son, primero, los pobres: los obreros, a quienes explotan en las fábricas de armamento para que otros en el frente, sean diezmados mejor; los habitantes de las ciudades bombardeadas que deambulan azorados entre las ruinas humeantes o se esconden en los subsuelos del metro; los campesinos, a quienes los vencedores distribuyen algunas provisiones básicas a condición, claro está, de que colaboren[27]. Son, luego, las mujeres que lo han perdido todo y que se lamentan desesperadamente sobre los cuerpos de sus prójimos, en Singapur, en Palestina o al Este, en las llanuras devastadas de Rusia[28]. Son, finalmente, los niños –a quienes se dirige la *Kriegsfibel*–, niños aterrorizados de Londres y otros lugares, niños a los que se ve que han maltratado, hecho padecer hambre, herido, enfermado por la guerra[29].

Polaridad

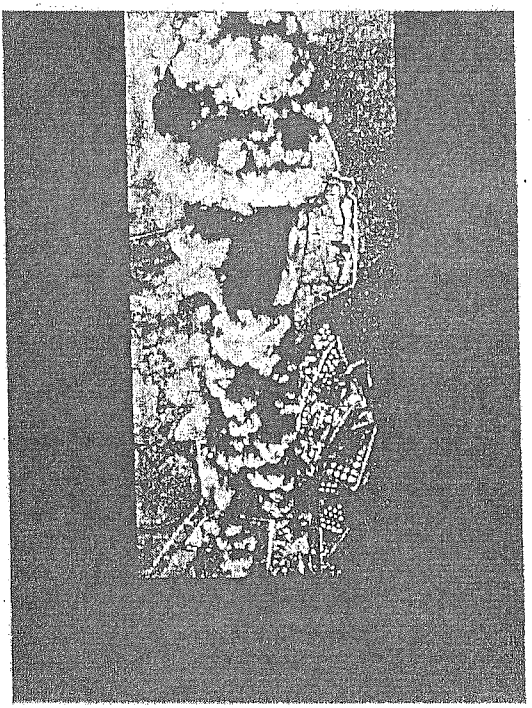
DE un autor tan dialéctico como puede ser Bertolt Brecht, se debe esperar un manejo más contrastado aún, si no conflictual, de todo este material histórico. Hay lamento en la *Kriegsfibel*, pero también una frialdad demostrativa e, incluso, una ironía, un humor rechinante. Este último aspecto, apuntémoslo, es el que será objeto de las censuras o autocensuras más características en la edición de 1955, en la

[27] *Ibid.* pl. 2, 9, 19, 22 y 49-50
[28] *Ibid.* pl. 39, 48 y 59.
[29] *Ibid.* pl. 20, 46, 51 y 62-63

que no se ve a Hitler comer su cocido y sonreír amablemente a una anciana, o a unas vedettes americanas dejarse cubrir el cuerpo, bastante obscenamente, con decoraciones militares y sellos a la venta para el esfuerzo de guerra[30]. Por debajo de este aspecto claramente satírico –inherente, él también, a la tradición epigramática–, Brecht no cesó, en la *Kriegsfibel*, de hacer visibles ciertas polaridades, ciertos conflictos estructurales con los que la lección política se infiere de una organización *espacial* del montaje mismo.

Las polarizaciones más evidentes son las del arriba y el abajo, lo construido y lo destruido. Por ejemplo, las placas 23 a 32 desarrollan toda una secuencia sobre la especialidad del poder, que se aprehende sucesivamente en las imágenes de Hitler dando un discurso en una fábrica de armamento, de Goebbels y de Göring confrontando sus estaturas de malos –tan lamentables como temibles– jefecillos; se ve, luego, a los tres dignatarios nazis reunidos en la opera, levantando la cabeza como si les dominara, como dice el epigrama, el "encanto del fuego" wagneriano; después, la Cancillería del Reich y su arquitectura neoclásica, una serie de generales y mariscales de la Wermacht, un documento sobre una iglesia alemana en tiempos de guerra y una fábrica polaca requisada por los nazis[31]. He aquí el poder fascista mostrado en sus espacios de funcionamiento político, cultural, militar e industrial. Pero la placa que cierra esta serie muestra una vista aérea de los bombardeos y la que la abre una mujer, vista desde arriba, errando por los escombros de su casa destruida[32]. Un forma de expo-

[30] *Ibid.* pl. A1, A11-A12 y A16.
[31] *Ibid.* pl. 23-32
[32] *Ibid.* pl. 22 y 33

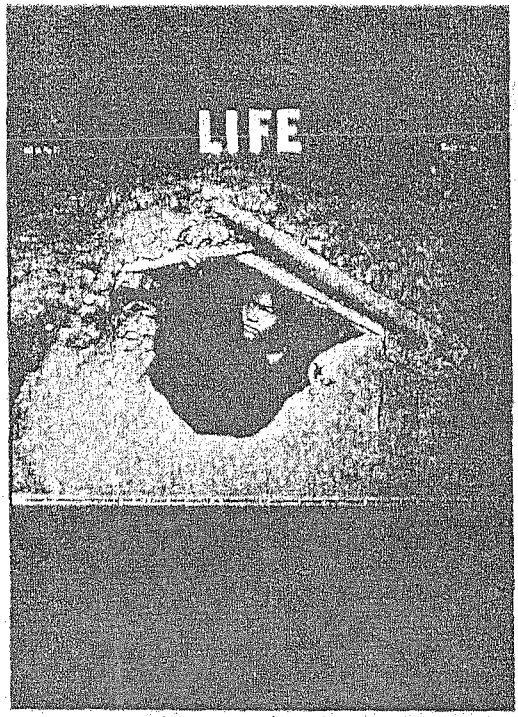


6. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 21.

ner cómo ciertos espacios construyen ciertos poderes destinados a destruir otros espacios.

La guerra aérea –quizás por su intenso desarrollo técnico entre 1939 y 1945, en todo caso por su lado implacable en cuanto a las poblaciones civiles– ocupa en la *Kriegsfibel* un lugar característico. Nos muestra, vistas en picado, las ciudades siendo destruidas, las explosiones, los cráteres y las nubes de humo (il. 6); luego, descubrimos refugios anti-aéreos, los agujeros, los subsuelos donde cada uno intenta, mal que bien, protegerse[33] (il. 7):

[33] *Ibid.* pl. 9, 16-17, 19-22, 33, 42 y 65

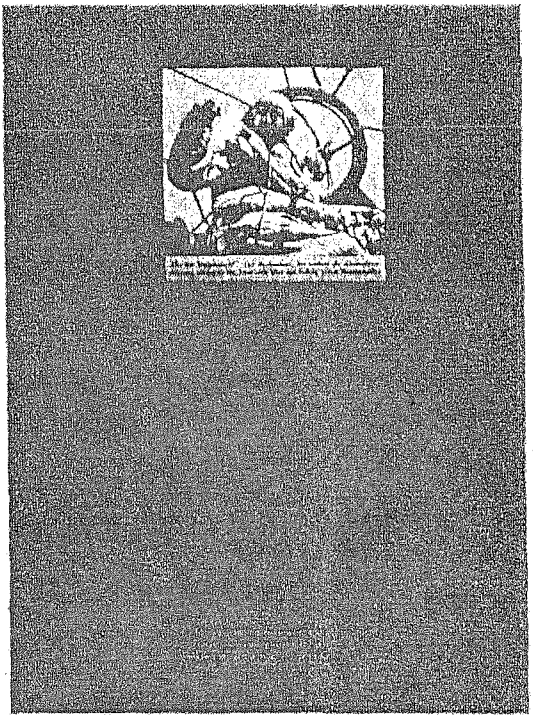


7. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 42: "Mujer de Tailandia (Siam) atisbando desde un refugio improvisado en Sichienmai bombarderos americanos que vienen de la Indochina francesa a bombardear poblados fronterizos."

> Eran tiempos de ABAJO y ARRIBA
> Cuando también conquistaron el aire, y por eso
> Mucha gente se metió bajo el suelo
> Mientras otros se elevaban, y no obstante pereció.[34]

A veces se ven a los soldados escondidos, sepultados, casi triturados: por ejemplo cuando están aglutinados bajo un tren, durmiendo en agujeros afortunados o ya muertos,

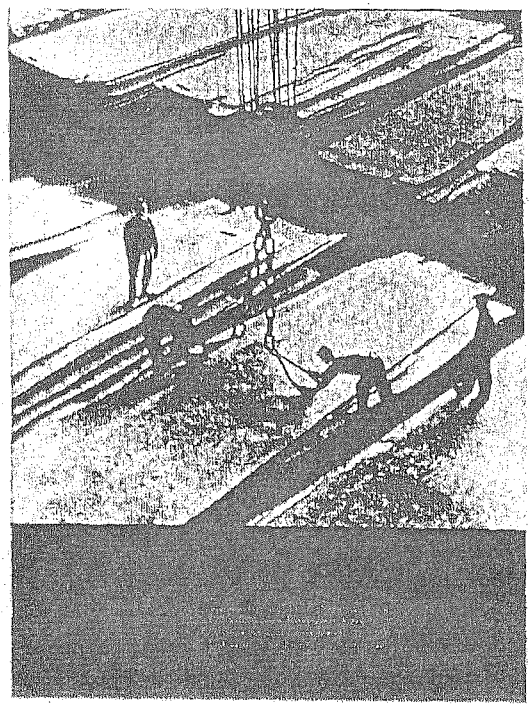
[34] *Ibid.* pl. 19.



8. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 18: *¡Han sido alcanzados!* El observador, que acababa de desencadenar el dispositivo de lanzamiento se regocija de la precisión de las bombas.[34]

como ese soldado de infantería de Rommel, en Libia, del que ya no se ve más que las dos piernas saliendo de su trinchera en una inversión siniestra –o burlesca– de cualquier lógica espacial[35]. Simétricamente, Brecht dispone en su atlas una serie de fotografías donde se ven las cabinas de los bombarderos, el equipamiento surrealista de los pilotos de gran altitud o los mágicos haces de la DCA[36] (il. 8)... Finalmente, nos muestra la interfaz de todo ese gran pro-

[35] *Ibid.* pl. pl. 8, 36 y 52.
[36] *Ibid.* pl. 15, 18, A6-A8 y A15.



9. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 2.

ceso de destrucción, a saber la producción industrial del mismísimo armamento[37]: se ve, por ejemplo, a obreros afanándose alrededor de inmensas chapas, mientras el epigrama dialectiza en unas cuantas palabras al obús y al blindaje, la función de muerte y la protección de la vida (il. 9):

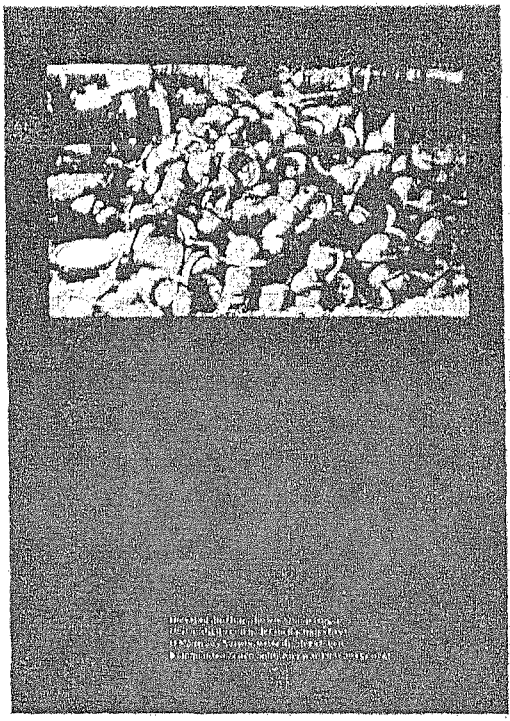
> "¿Qué hacéis, hermanos?" – "Un vagón."
> "¿Y qué de esas planchas al lado?"
> "Proyectiles que atraviesan paredes de hierro."
> "¿Y por qué eso, hermanos?" – "Para vivir."

[37] *Ibid.* pl. 2 y 32.

Vivir para matar y matar para vivir: la *Kriegsfibel* es el poema en imágenes de ese círculo infernal. No es extraño que la dimensión *espacial* esté acompañada de una dimensión *cosal* que condena a cualquier retrato, cualquier paisaje y cualquier escena de género en tiempos de guerra, al estatus de naturaleza muerta e, incluso, de *naturaleza muerta funeraria*. Estas últimas imágenes también fueron objeto de una censura en la edición de 1955. Pero Brecht quería mostrar que todos esos obuses y todos esos blindajes fabricados por obreros –o incluso prisioneros esclavos– la mayoría de las veces acabaron haciendo añicos a esos otros proletarios de la guerra que son los simples soldados, de manera que no queda de todo ello más que un montón de cascos en el suelo[38] (il. 10). Las chapas de acero convertidas en armas o blindajes no son ya más que detritus informes, cosas inútiles y, ahora, privadas de sentido. Por eso este *ABC de la guerra* concluye, de manera lógica, con un catálogo de lo absurdo del que una placa –censurada en 1955– rinde toda la medida al asumir su función de *documento del sinsentido*: el encuentro, sobre una mesa cualquiera, de un paraguas y dos muletas, una rueda gastada y una prótesis de pierna, un molinillo de café y algunas granadas[39] (absurdo suplementario en tiempo de guerra: son frutas y no armas) (il. 11).

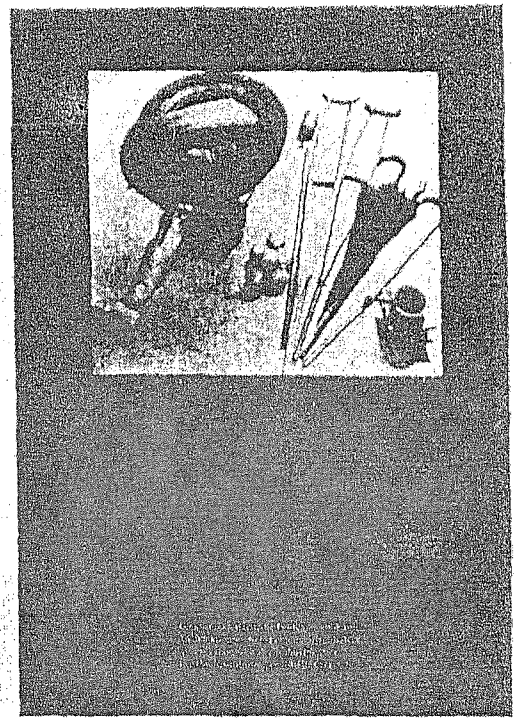
No es que se trate de "documentos" en el sentido en que Georges Bataille y Michel Leiris pudieron entender la palabra en 1929-1930. Brecht, en todo caso, no es un iconógrafo "surrealista". Es la guerra misma quien, según muestra él, desplaza y sobrepasa los límites de lo que nues-

[38] *Ibid.* pl. 57 y A2-A3.
[39] *Ibid.* pl. A13.



10. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa A2.

tra realidad significa habitualmente. Su enfoque de los objetos técnicos no tiene, por otra parte, nada que ver con una especie de "nueva objetividad" entendida en el sentido de una admiración ante la belleza del mundo, aunque fuera un mundo en guerra. De lo que aquí se trata es, hasta en los montajes de imágenes más esperados (Hitler en compañía de Goebbels y de Göring) junto con los inesperados "documentos del sinsentido" (un paraguas en compañía de una prótesis y una rueda gastada), de ofrecer un enfoque *épico y lírico* de la guerra que se está librando en todo el mundo. Si Brecht se acerca tanto a los objetos más triviales o los más técnicos –la cabina de avión, la chapa de



11. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa A13.

blindaje, el casco del soldado de infantería, la prótesis de pierna (ils. 8-11)–, es otra vez con la idea de retomar un sentido *antiguo* del epigrama mismo:

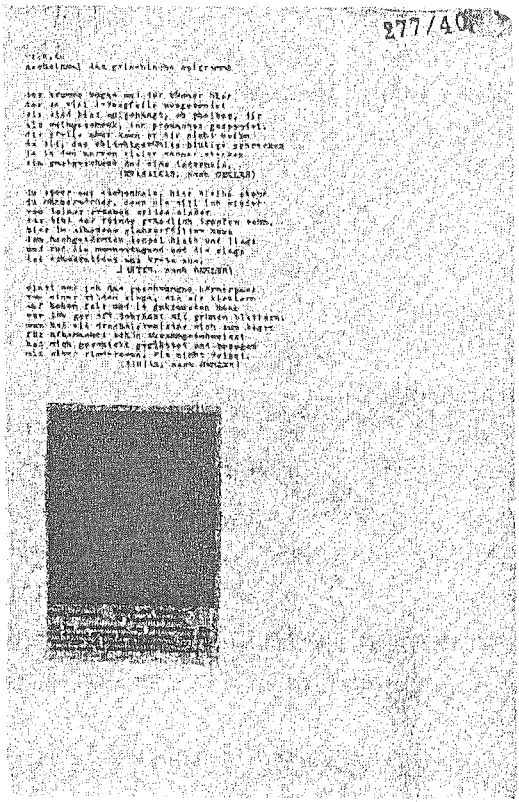
> en los epigramas griegos, cualquier objeto práctico fabricado por el hombre puede ser tema de poesía, incluso las armas. los cazadores y los guerreros consagran su arco a la divinidad, no importa que la flecha se clave en el pecho de un hombre o un ave. en nuestros tiempos, las inhibiciones morales contribuyen en gran medida a ahogar esta poesía de los objetos. la belleza de un avión tiene algo de obsceno.[40]

[40] *Id. Diario de trabajo*, *op. cit.*

12. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 28 de agosto de 1940 (sin título). Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 277/39).

A este texto del *Diario de trabajo* con fecha del 28 de agosto de 1940, Brecht yuxtapone la imagen congelada de un cuadro de mando de bombardero (il. 12). Al día siguiente copia epigramas antiguos del libro de Robert Oehler[41]: elogio de la aljaba y del "curvo arco", elogio de la lanza de "hoja metálica", dos objetos de la guerra, ese "pre-

[41] Cf. R. Oehler, *Mythologische Exempla in der älteren griechischen Dichtung*, Aarau, Sauerländer, 1925.



13. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 29 de agosto de 1940: "Y al fin: bombas y granadas en manos de cada uno." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 277/40)

sente fatal y fatal dolor" –al que ofrece como contrapunto una imagen de propaganda alemana que muestra dos manos y tres granadas, con la siguiente leyenda: "Y al fin: bombas y granadas en las manos de cada cual"[42] (il. 13).

[42] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

LA asunción por Bertolt Brecht de la *forma épica* –y epigramática– no tiene sentido, según él, más que para actuar como "principio heurístico" y "modo de observación" histórica[43]. Heurística del montaje, observación por el montaje: si el *Diario de trabajo* pone juntos un epigrama antiguo y una fotografía de granadas de mano, si el *ABC de la guerra* yuxtapone retratos de dignatarios nazis e imágenes de desechos medio destruidos, es que la forma épica, en el sentido de Brecht, no se contenta con seguir los acontecimientos de la guerra tomados en la cronología de su desarrollo. Atañe menos a los episodios de la historia –materia de la forma dramática– que a la "red de relaciones [...] que se esconde tras los acontecimientos [ya que] ocurra lo que ocurra, siempre hay otra realidad detrás de la que se describe"[44].

Pero lo que hay "detrás" de un acontecimiento factual no es sin embargo un "fondo insondable", una "raíz", una "fuente" oscura de la que la historia sacaría toda su apariencia. Lo que hay "detrás" es una "red de relaciones", a saber una extensión virtual que pide al observador, simplemente –pero no hay nada simple en esta tarea– multiplicar heurísticamente sus puntos de vista. Es por lo tanto un vasto territorio móvil, un laberinto a cielo abierto de *desvíos* y *umbrales*. Brecht lo expresa, por su parte, en términos

[43] Id., "La dramaturgie non aristotélicienne" (1932-1951), trad. dirigida por J-M. Valentin, *Théâtre épique, théâtre dialectique. Écrits sur le théâtre*, París, L'Arche, 1999.

[44] *Ibid.*

de curvas y saltos: allí donde en la forma dramática "los acontecimientos se suceden linealmente", la forma épica expone las transformaciones "en curvas"; allí donde la narración dramática procede por continuidades ("*natura non facit saltus*"), el montaje épico revela las discontinuidades que operan dentro de todo acontecimiento histórico ("*facit saltus*[45]").

Walter Benjamin esclareció, mejor que nadie, lo que Brecht apuntaba con esta forma épica y su técnica de montajes líricos. Pero le hicieron falta dos redacciones sucesivas del mismo texto titulado *¿Qué es el teatro épico?*, en 1931 y en 1939 –además de un pequeño texto intermediario titulado *Estudios sobre la teoría del teatro épico*– para lograr este esclarecimiento, por lo rica que le parecía la materia teórica del proyecto brechtiano[46]. Lo que es seguro es que este proyecto consistía en *tomar posición* tanto en el plano de las formas como en el de los contenidos. La forma épica según Brecht –en la que aquí me propongo verter la forma fotoepigramática inherente al *ABC de la guerra*– toma posición en la historia de las formas porque articula explícitamente una tradición antigua con las más recientes técnicas del montaje cinematográfico, radiofónico y teatral[47]. Se trata, primero, de "tratar los elementos de lo real en el sentido de un arreglo experimental [por el cual] el teatro épico no reproduce estados de cosas [sino que] los descu-

[45] *Id.* "¿Teatro de entretenimiento o teatro didáctico?" (1927-1937), trad. G. Dieterich, *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 2004.

[46] W. Benjamin, «Qu'est-ce que le théâtre épique ? (1ère version)» (1931), *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel, París, La Fabrique, 2003. *Id.* «Études sur la théorie du théâtre épique» (1931), *ibid. Id.* «Qu'est-ce que le théâtre épique? (2ème version)» (1939), *ibid.*

[47] *Id.* «Qu'est-ce que le théâtre épique? (1ère version)», *art. cit.*

bre. Su descubrimiento se hace por interrupción de los desarrollos[48] (*Unterbrechung von Abläufen*)."

Esta interrupción misma consiste, con toda lógica, en crear discontinuidades, en "desatar las articulaciones hasta el límite de lo posible"[49], en hacer que las situaciones "se critiquen dialécticamente" las unas a las otras[50], es decir que se entrechoquen mutuamente: "Su función principal consiste [...] en interrumpir la acción –lejos de ilustrarla o de hacerla avanzar. [...] Son el retraso debido a la interrupción (*Unterbrechung*) y el recorte en episodios debido al encuadre (*Umrahmung*) los que hacen [la eficacia] del teatro épico"[51]. Recorte, encuadre, interrupción, suspense: todas estas palabras pertenecen a un vocabulario del montaje, lo cual permite a Benjamin concluir:

> "El teatro épico, comparable en esto a las imágenes de la banda cinematográfica, avanza a golpes. Su forma innata es la del choque (*seine Grundform ist die des Chocks*), por el que situaciones particulares de la obra, bien separadas las unas de las otras, van a chocar las unas con las otras. [...] Así se crean intervalos (*Intervalle*) que más bien obstaculizan la ilusión del público [y] están reservados a su toma de posición crítica[52] (*seiner kritischen Stellungnahme*)."

He aquí en qué equivale *tomar posición*, en la heurística brechtiana de la exposición histórica, a *tomar consciencia*. He aquí por qué todo esto no existe más que para *tomar*

[48] *Ibid.*
[49] *Id.* «Qu'est-ce que le théâtre épique? (2ème version)», *art. cit.*
[50] Id. « Qu'est-ce que le théâtre épique? (1ère version», *art. cit.*
[51] *Ibid.*
[52] *Id.*, « Qu'est-ce que le théâtre épique? (2ème version)», *art. cit.*

forma en el ritmo mismo del montaje de las palabras, los gestos, los episodios, las imágenes: "En el teatro épico, la educación del actor consiste en un modo de juego que le asigna al conocimiento; y su conocimiento, a su vez, determina todo su juego, no sólo a través del contenido, sino también a través de los tempos, las pausas y las acentuaciones"[53]. Lo que cuenta Brecht en *Un hombre es un hombre*, por ejemplo –donde se trata de la guerra, otra vez–, no es otra cosa que el "desmontaje-remontaje" (*Demontierung-Ummontierung*) que afecta al personaje de Galy Gay y a la escritura dramatúrgica de su metamorfosis en soldado del imperio[54].

Si el poeta épico inventa *fábulas* que interrumpen y "remontan" por su propia cuenta el curso de la historia, es porque sirven para crear un *montaje de historicidad inmanente* cuyos elementos, sacados de lo real, inducen por su puesta formal un efecto de conocimiento nuevo que no se halla ni en la intemporal ficción, ni en la factualidad cronológica de los hechos de la realidad. La pura ficción –por ejemplo, la de *Metamorfosis* de Ovidio– desconoce toda historicidad, se arriesga a cada instante a caer en el mito. Pero la pura narración documental –por ejemplo, la de un reportaje de *Life*– desconoce así mismo su historicidad inmanente puesto que la hace recaer enteramente sobre las cosas en detrimento de las relaciones, sobre los hechos en detrimento de las estructuras. Ahora bien, no hay, en sentido estricto, ni metamorfosis completas, ni hechos absolutos. Por lo tanto hay que darse "condiciones de experi-

[53] *Id.*, « Qu'est-ce que le théâtre épique? (1ère version», *art. cit.*

[54] *Id.*, "Bert Brecht" (1930), *ibid.* Cf. B. Brecht, *Un hombre es un hombre* (1926), trad. M. Sáenz, Madrid, Alianaza, 2000.

mentación" para mostrar el carácter no ideal de la historia, es decir la *impureza* innata –la incompletud, el "carácter contradictorio", conflictual, lacunario– de toda metamorfosis histórica[55].

En el teatro, y en otros sitios, "la unidad del personaje nace de la manera en que sus diferentes rasgos entran en contradicción", por consiguiente cada uno de sus gestos manifestará el conflicto, el montaje, la complejidad de las relaciones[56]. De la misma forma debemos, sin duda, mirar los gestos humanos de la guerra documentados en la *Kriegsfibel*: la obra del poeta épico habrá alcanzado su objetivo –en la relación entre el recorte del documento fotográfico y el sentido de la cuarteta que le responde– si accedemos a las complejidades en juego, incluso a las contradicciones del simple gesto que hace el soldado americano justo después de haber abatido a su enemigo japonés (il. 3), o bien de las miradas simétricas del artillero del bombardero y la mujer tailandesa escrutando el cielo desde su refugio de fortuna (ils. 7-8).

Distanciamiento

ESTE montaje de la complejidad se llama en Brecht, lo sabemos, el "distanciamiento" (*Verfremdung*). Concepto famoso, concepto crucial: Bernard Dort ha definido su virtud respecto a toda noción usual de historia y toda noción

[55] B. Brecht, *Breviario de estética teatral* (1948), trad. R. Sciarretta, Buenos Aires, La rosa blindada, 1963.

[56] *Ibid.*

tradicional del personaje; Ernst Bloch ha subrayado su valor de "cuadro"; Reinhold Grimm y luego Louis Althusser han precisado su valor filosófico, sacado de Hegel y Marx; Bernard Pautrat ha mostrado su vocación de construir algo como "la inquietante extrañeza de lo político" en el teatro; Jacques Rancière ha visto en ello la asunción teórica de lo "no-idéntico a sí" y del "no-reconocimiento"; Youssef Ishaghpour ha señalado sus implicaciones cinematográficas; Jan Knopf ha ampliado el campo de su construcción teórica, de Francis Bacon a Karl Korsch; Philippe Ivernelha analizado sus paradojas constitutivas –esclarecer por la distancia mientras se oscurece la forma, desmultiplicar el sentido mientras se singulariza cada cosa–; Fredric Jameson ha localizado en él la emergencia de un modo de relato en "tercera persona" y Joachim Fiebah ha reconocido en él un muy contemporáneo "potencial de deconstrucción" estética[57].

Distanciamiento: sería la *toma de posición* por excelencia. Pero hay que entender que no hay nada sencillo en un

[57] Cf. B. Dort, *Lecture de Brecht, op. cit. Id.* « La «distanciation», pour quoi faire ? » (1968), *Théâtre réel, op. cit.* R. Grimm, «Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs», *Revue de littérature comparée*, XXXV, 1961. E. Bloch, «Entfremdung, Verfremdung», *Verfremdung, I*, Francfort del Meno, Surkhamp, 1962. L. Althusser, «Sur Brecht et Marx» (1968), *Écrits philosophiques et politiques, II*, ed. F. Matheron, París, Stock-IMEC, 1997. B. Pautrat, «Politique en scène: Brecht», *Mimesis des articulations*, París, Aubier-Flammarion, 1975. J. Rancière, «Le gai savoir de Bertolt Brecht» (1979), *Politique de la littérature*, París, Galilée, 2007. Y. Ishaghpour, «D'une nouvelle esthétique théâtrale et de ses implications au cinéma», *Obliques*, nº 20-21, 1979. J. Knopf, «Verfremdung», *Brechts Theorie des Theaters*, dir. W. Hecht, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1986. P. Ivernel, «Passages de frontières», *art. cit.* F. Jameson, *Brecht and Method, op. cit.* J. Fiebach, «Bilder der Grossen Kapitulation. Brechts Dekonstruktionspotential», *Theater der Zeit. The Brecht Yearbook*, XXIII, 1998.

gesto como éste. Distanciar no es contentarse con poner lejos: se pierde de vista a fuerza de alejar, cuando distanciar supone, al contrario, aguzar la mirada. En la visión aurática de las cosas –por ejemplo cuando una lanza es contemplada por el poeta antiguo como un don de los dioses–, hay una *lejanía* que aparece, por muy cerca que esté la aparición; en la visión épica según Brecht –por ejemplo cuando se nos muestra un cuadro de mando o tres granadas de mano en el *Diario de trabajo* (ils. 12-13)–, hay una distancia que pide ser entendida en el objeto, por muy cerca que estén su aparición o su encuadre fotográfico. A menudo lo lejano supone un *mismo* inalcanzable; la distancia no se impone más que para darnos acceso a *diferencias*.

Brecht escribió profusamente sobre el "efecto de distanciamiento" (*Verfremdungseffecht*) en tanto marca revolucionaria del teatro que quería practicar[58]. Se trataba ante todo de construir los medios estéticos de una *crítica de la ilusión*, es decir de abrir en el campo dramatúrgico el mismo género de *crisis de la representación* que ya estaba obrando en la pintura con Picasso, el cine con Eisenstein, o la literatura con James Joyce. Criticar la ilusión, poner en crisis la representación, esto empieza remarcando la modestia del gesto mismo que consiste en mostrar: *distanciar, es mostrar*, afirma primero Bertolt Brecht. Es sólo hacer que aparezca la imagen informando al espectador de que lo que ve no es más que un aspecto lacunario y no la cosa entera, la cosa misma que la imagen representa. Así, el actor nunca debe "tomar-

[58] Cf. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, ed. dirigida por J-M. Valentin, París, Gallimard, 2000. He preferido aquí recurrir a los volúmenes publicados por separado –y anteriormente– por las ediciones de L'Arche.

se por", identificarse completamente con el personaje de la fábula que interpreta: no debe mentir sobre su posición de intérprete, ni sobre el hecho de que no es realmente Julio Cesar, sino un hombre del siglo XX de profesión actor y que está interpretando sobre un escenario berlinés en la época de la Guerra Fría, por ejemplo: "Nunca ni por un instante se trasforme el actor enteramente en su personaje. [...] el actor debe lograr hacer artístico el mismo acto de mostrar"[59].

> "¡Mostrad que mostráis! Que las múltiples actitudes
> Que mostráis mostrando cómo los hombres se comportan
> No os hagan olvidar la actitud del demostrador.
> [...] Es que nunca
> La imitación irreflexiva será
> Una imitación verdadera"[60].

Mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una *cuestión de conocimiento* y no de ilusión. Por otra parte, escribe Brecht, "sin conocer, nada se puede mostrar; ¿cómo se hace para saber qué es lo que vale la pena conocer?"[61] Desbaratando la ilusión, la presentación asumida destruye la unidad de la imagen con la magia de la aparición: ya no es solamente Julio Cesar al que veo sobre el escenario, sino el compuesto anacrónico de un alemán del siglo XX hablando de su deseo de conquistar la Galia. En resumen,

[59] *Id. Breviario de estética teatral, op. cit.*

[60] *Id.* "De l'imitation" y "Montrez que vous montrez", Trad. J. Tailleur, *Poèmes, IV*, op. cit.

[61] *Id. Breviario de estética teatral, op. cit.*

la toma de posición que consiste en mostrar, en distanciar, en conocer, se presenta siempre *bajo un doble aspecto*. "El hecho de que el actor actúe en el escenario con un doble aspecto [...] significa que el proceso real, profano, no queda más oculto[62]." Tal es el sentido de una crítica de la identificación, si por esta palabra entendemos un proceso que apunta, por una parte, a "unificar" aquello con lo que uno se identifica y por otra a "unirse" a ello sin tener la perspectiva necesaria para su observación, ya que, para Brecht, todo arte es un *arte de la observación*[63].

Así pues, distanciar sería mostrar mostrando que se muestra y disociando así –para demostrar mejor su naturaleza compleja y dialéctica– lo que se muestra. En este sentido, por lo tanto, distanciar es mostrar, es decir adjuntar, visual y temporalmente, diferencias. En el distanciamiento, es la simplicidad y la unidad de las cosas la que se vuelve lejana, mientras que su complejidad y su naturaleza disociada pasan al primer plano. Eso que Brecht llama un *arte de la historización*: un arte que rompe la continuidad de las narraciones, extrae de ellas diferencias y, al componer esas diferencias juntas, restituye el valor esencialmente "crítico" de toda historicidad. Distanciar es saber manipular el material visual y narrativo como un *montaje de citas* que hacen referencia a la historia real –en primer lugar la historia contemporánea en la que se inscribe el dramaturgo mismo–, como se puede ver en esa "mesa de montaje" en acta que fue el *Diario de trabajo* para Brecht. En el teatro también, "el

[62] *Ibid.*

[63] *Id.* "Notes sur le comédien" (1927-1930), *L'Art du comédien*, *op. cit.* *Id.* «Critique de l'identification» (1935), *ibid.* *Id.* «Observaciones sobre las artes plásticas», *art. cit.* ("Observación del arte y arte de la observación").

punto de vista que [el actor] adopta es un *punto de vista de crítica social*. [...] El objeto del efecto distanciador es el gesto social que subyace a todos los sucesos [que resulta de un] importante aspecto técnico: la *historización*"[64].

Extrañeza

EXTRAÑEZA del distanciamiento: por un lado, muestra para suscitar una demostración; por otro lado, muestra para producir un *desmontaje*. Brecht, primero, no pretende distanciar todas las cosas más que para demostrar las relaciones históricas y políticas donde toman posición en un momento dado. En este sentido, el distanciamiento es una operación de conocimiento que propone, por los medios del arte, una posibilidad de *mirada crítica* sobre la historia: "La finalidad del *efecto distanciador* consistía en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado. Los medios eran artísticos"[65]. Ahora bien, este conocimiento adviene en una percepción de las diferencias que hace posible el montaje. No se deduce, sino que surge más bien en"la sorpresa que sentimos frente al comportamiento de nuestros semejantes y que, a menudo, se adueña también de nosotros frente a nuestro propio comportamiento"[66].

[64] *Id.* "Breve descripción de una nueva técnica del arte interpretativo que produce un efecto de distanciación", *Escritos sobre teatro*, *op. cit.*

[65] *Ibid.*

[66] *Id.* "Sur la distanciation" (1936), *ibid.*

Este elemento de sorpresa es fundamental. Da a la otra faceta del distanciamiento, allí donde conocimiento rima con inevidencia y con extrañeza: "Distanciar un proceso o un carácter es, primero, simplemente quitarle a ese proceso o a ese carácter todo lo que tiene de evidente, de conocido, de patente, y hacer nacer respecto a ello asombro y curiosidad[67]". ¿Por qué este asombro, por qué esta *imprevisibilidad* del efecto crítico? Porque el distanciamiento crea intervalos allí donde sólo se veía unidad, porque el montaje crea adjunciones nuevas entre órdenes de realidad pensados espontáneamente como muy diferentes. Porque todo esto acaba por *desarticular nuestra percepción* habitual de las relaciones entre las cosas o las situaciones: "Hemos buscado una forma de representación que volviera insólito lo que es banal, asombroso aquello a lo que estamos acostumbrados. Lo que en todas partes nos encontramos debía parecer singular, y muchas cosas aparentemente naturales debían reconocerse como productos del artificio"[68]. Una manera de abrir cualquier regla preestablecida al poder crítico de la excepción:

> *Los actores*: [...]
> Observen bien el comportamiento de esa gente:
> Encuéntrenlo sorprendente, aunque no sea singular
> Inexplicable, aunque sea ordinario
> Incomprensible, aunque sea la regla.
> Incluso el acto más pequeño, simple en apariencia
> ¡Obsérvenlo con desconfianza! Sobre todo lo acostumbrado

[67] *Id.* "La dramaturgie non aristotélicienne", *art. cit.*
[68] *Id.* "Sur la distanciation" (1936), *ibid.*

¡Examinen la necesidad!
Se lo rogamos encarecidamente:
¡Qué no les parezca natural lo que se produce sin cesar!
Que en esta época de confusión sangrienta
De desorden instituido, de arbitrario planificado
De humanidad deshumanizada,
Nada se pretenda natural, a fin de que nada
Se diga inmutable.[69]

Distanciar es demostrar mostrando las relaciones de cosas mostradas juntas y añadidas según sus diferencias. Por lo tanto no hay distanciamiento sin trabajo de montaje, que es dialéctica del desmontaje y del remontaje, de la descomposición y de la recomposición de toda cosa. Pero, de resultas, este conocimiento por el montaje también será *conocimiento por la extrañeza.* Brecht lo asume al mismo tiempo que exige alto y claro que el ejercicio de la razón crítica no esté ofuscado sino, al contrario, incitado, relanzado por ese "extrañamiento" de las cosas: "En todo lo que sigue, nunca se debe entender "extraño" (*fremd*) en el sentido de "raro" (*seltsam*). Presentar los procesos sobre el escenario como fenómenos curiosos, verdaderamente incomprensibles, no ofrece el menor interés; se trata al contrario de hacer que se entiendan. [...] el arte no ha de representar las cosas ni como evidentes (hallando aprobación sentimental), ni como incomprensibles, sino como comprensibles, pero todavía no comprendidas"[70]. Todo esto para desembocar en un cua-

[69] *Id.* "L'exception et la règle" (1929-1930), trad. B. Sobel y J. Dufour, *Théâtre complet, III*, París, L'Arche, 1974.

[70] *Id.* "Sur la distanciation" (1936), *art. cit. Id.* «Sobre arte viejo y arte nuevo», *art. cit.*

dro dialéctico que intenta articular no-saber y comprensión, particularidad y generalidad, contradicción y desarrollo histórico, discontinuidad del salto y "unidad de términos contradictorios":

> 1. *Distanciamiento como una manera de comprender* (comprender-no comprender-comprender), negación de la negación.
>
> 2. *Acumulación de las incógnitas hasta que se produce su aclaración* (salto de cantidad en cualidad).
>
> 3. *Lo particular en lo general* (la singularidad, la excepción del acontecimiento, que es al mismo tiempo típico).
>
> 4. *Momento del desarrollo* (el paso de las emociones a otras emociones contradictorias, crítica e identificación unidas).
>
> 5. *Contradicción* (¡Esta persona en estas circunstancias! ¡Estas consecuencias de esa acción!).
>
> 6. *Comprender lo uno a través de lo otro* (la escena, al principio independiente por su sentido, se descubre ser partícipe de otro sentido adicional por su conexión con otras escenas).
>
> 7. *El salto* (*saltus naturae*, desarrollo épico con saltos).
>
> 8. *Unidad de las contradicciones* (se busca la contradicción en lo homogéneo [...]).
>
> 9. *Practicabilidad del saber* (unidad de teoría y praxis).[71]

Georg Simmel, antes de Brecht, produjo un famoso análisis de la extrañeza o "extrañeidad" (*Fremdsein*) como "síntesis de lo cercano y lo lejano", "forma especial de la acción recíproca" entre los sujetos de una sociedad[72]. Ahora

[71] *Id.* "Dialéctica y distanciación" *Escritos sobre teatro*, *op. cit.*

[72] G. Simmel, *Sociologie. Étude sur les formes de la socialisation* (1908), trad. L. Deroche-Gurcel y S. Muller, París, PUF, 1999. Cf. A. Loycke (dir.), *Der gast, der bleibt. Dimensiones von Georg Simmels Analyse des Fremdseins*, Francfort-Nueva

bien, el extranjero es siempre extraño (en alemán es la misma palabra). Si el *extranjero* constituye un paradigma político fundamental –hasta el punto de que casi se podría juzgar una sociedad por la suerte que les reserva a sus extranjeros–, lo *extraño* sería su corolario estético fundamental, el que aparece en los relatos de Franz Kafka o en el efecto de "inquietante extrañeza" analizado por Freud en la misma época[73]. Es sorprendente que los grandes textos de Brecht sobre el distanciamiento daten de los años de exilio, como si su posición estética acerca de la extrañeza fuera a la par de su situación política de exiliado, de extranjero[74]. El *Diario de trabajo*, por otra parte, está saturado de anotaciones sobre la *extrañeza de ser el extranjero*, por ejemplo cuando es acogido en Estados Unidos en un bienestar que sin embargo le subleva, a la vez *very important person and enemy alien*, que se beneficia del *easy going* americano pero padece la censura de sus textos, ya pagado por Hollywood y convocado ante los tribunales por sus ideas políticas[75].

El extranjero y la extrañeza tienen por efecto arrojar una duda sobre toda realidad familiar. Se trata, a partir de este cuestionamiento, de *recomponer la imaginación de otras relaciones posibles* en la inmanencia misma de esta realidad. Distanciar es también esto: hacer que cualquier cosa aparezca como extraña, como extranjera, y luego sacar de ello un campo de posibilidades inauditas. Se puede fácilmente comprender que, para Bertolt Brecht, el *Verfremdung* haya podi-

York-París, Campus Verlag-Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992.

[73] S. Freud, "L'inquiétante étrangeté" (1919), trad. B. Féron, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, París, Gallimard, 1985.

[74] *Id.* "Sur la distanciation" (1936), *art. cit.*

[75] *Id. Diario de trabajo, op. cit.*

do caracterizar, poco o mucho, todo lo que el arte moderno ha producido de interesante, ya sea popular (Chaplin) o arduo (Joyce), ya esté formalmente elaborado (Cézanne) o presentado bajo forma documental, ya sea geométrico (el suprematismo ruso) o erótico (el surrealismo francés):

> *Efectos de distanciamiento en Chaplin.*
>
> Comer una bota (siguiendo las buenas costumbres, quitando los clavos como huesos de pollo, con el meñique levantado).
>
> Procedimientos técnicos del cine:
>
> Chaplin se le aparece a su amigo hambriento bajo la forma de un pollo.
>
> Chaplin aplastando a su rival mientras intenta amansarlo.
>
> [*El efecto de distanciación en otras artes.*]
>
> Joyce utiliza el efecto de distanciamiento en Ulises. Distancia tanto su manera de presentar las cosas (sobre todo por el hecho de que las cambia frecuente y rápidamente) como los procesos mismos.
>
> La introducción de documentos cinematográficos en las obras de teatro provoca igualmente el efecto de distanciamiento. Al verse confrontados a procesos de alcance más general presentados sobre la pantalla, los procesos que se desarrollan sobre el escenario están distanciados.
>
> La pintura distancia (Cézanne) cuando exagera la forma hueca de un recipiente.
>
> El dadaísmo y el surrealismo han usado efectos de distanciamiento del tipo más extremo.[76]

No debe extrañar que la teorización brechtiana del *Verfremdung* esté acompañada de tales referencias "formalistas"

[76] *Id.* "Sur la distanciation" (1936), *art. cit.*

(como hubiera dicho, a manera de reproche, Georg Lukacs). El distanciamiento se encuentra, en efecto, en el principio mismo del formalismo revolucionario por excelencia, el formalismo ruso[77]. Sin duda Victor Sklovski es quien lo ha expresado más claramente en su teoría del arte como procedimiento de "singularización" (*ostranienie*), formulada ya en 1917. En tanto materialista, esta teoría atacaba a toda la literatura simbolista rusa y le oponía una *disposición a las cosas* más concreta, más cercana a la sensación que a la significación: "Para sentir los objetos, para sentir que la piedra es piedra, existe lo que llamamos el arte. El objetivo del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento[78]." Se trataba, al mismo tiempo, de atacar cualquier tradición que hiciera del arte una imagen eterna del mundo, un manera de asumir una *posición histórica* ante las cosas: "El arte es un medio de sentir el devenir del objeto, lo que ya ha *devenido* no importa al arte"[79].

Una manera, así mismo, de romper con la inmovilidad y la atopia de las imágenes: allí donde, para el artista simbolista, las imágenes "se transmiten sin ser cambiadas, [allí donde] son de ningún sitio [o bien] son de Dios", el poeta moderno quiere inventar "nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal, y [su trabajo] consiste mucho más en la *disposición de las imágenes* que en su creación"[80]. Ahora bien, esta nueva disposición es acto de

[77] Cf. A. A. Hansen-Löve: *Der russische Formalismos.Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Viena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.

[78] V. Chklovski, "L'art comme procédé" (1917), trad. T. Todorov, *Théorie de la littéature. Textes des formalistes russes*, París, Le Seuil, 1965.

[79] *Ibid.*

[80] *Ibid.* Subraya el autor.

montaje: *redisposición de las cosas* que nos las hace ver "como por primera vez" pero, de resultas, tiene por efecto volverlas insólitas para nosotros. La *singularización* según Sklovski nombra pues el acceso a una nueva forma de observación de las cosas, a una acuidad mayor ante lo real, pero su efecto será de "oscurecimiento", de extrañeza. Ya que, en la cosa "singularizada" por el arte, hay "no-coincidencia en el parecido", conocimiento nuevo que viene a enturbiar todo reconocimiento[81].

Para quien aún le extrañe la analogía que este *parecido inquieto* mantiene con el *Unheimliche* freudiano, baste recordar cómo Maurice Blanchot situaba el "efecto de extrañeza" brechtiano, este procedimiento de "desorientación" generalizada:

> La imagen donde se realiza el efecto de extrañeza es, dice Brecht, la que, mientras nos permite reconocer el objeto, lo hace parecer extraño y extranjero [...], capaz en todo de designar otra cosa y, bajo lo familiar, lo insólito y, en lo que es, lo que no podría ser. Poder que aparta las cosas para que nos sean sensibles y siempre desconocidas a partir y por medio de esa separación que se vuelve espacio mismo.
>
> Ahora bien, es precisamente esa separación, esa distancia lo que Brecht busca producir y preservar por el efecto de extrañeza. [...] La imagen, capaz del efecto de extrañeza, realiza por lo tanto una suerte de experiencia, mostrándonos que las cosas quizás no sean lo que son, que depende de nosotros verlas de otra forma y, por esa abertura, hacerlas imaginariamente otras, y luego realmente otras.[82]

[81] *Ibid.* Sobre el enfoque formalista del realismo, cf. R. Jakobson, "Du réalisme artistique" (1921), *ibid.* B. Tomachevski, "Thématique" (1925), *ibid.*

[82] M. Blanchot, "L'effet d'étrangeté" (1957-1960), *L'entretien infini*, París, Gallimard, 1969.

III

La disposición de las cosas: desmontar el orden

División

COMO la poesía –o como poesía–, el montaje nos muestra que "las cosas quizás no sean lo que son [y] que depende de nosotros verlas de otra manera", según la nueva disposición que nos habrá propuesto la *imagen crítica* obtenida en ese montaje. Maurice Blanchot, en un ensayo sobre Bertolt Brecht, entendió que ante todo –son sus primeras líneas– había que plantear la cuestión de la relación fundamental que mantienen *poesía* y *dispersión*:

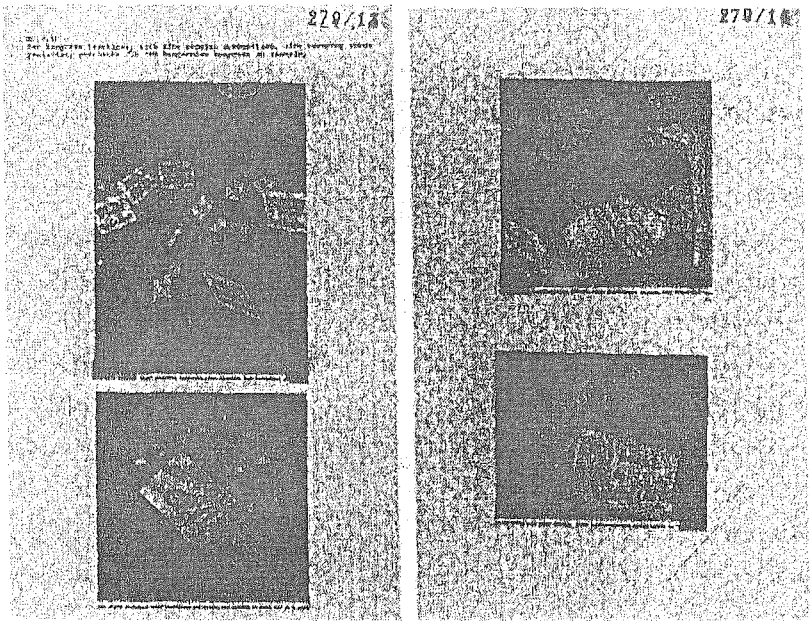
> La poesía: dispersión que, como tal, encuentra su forma. Aquí, se emprende una lucha suprema contra la esencia de la división y sin embargo a partir de ella; el lenguaje responde a un llamamiento que cuestiona su coherencia heredada; está como arrancado a sí mismo; todo se rompe, quiebra, sin relación; ya no se pasa de una frase a otra. Pero, una vez destruidos los vínculos interiores y exteriores, se elevan, como de nuevo, en cada palabra todas las palabras, y no las palabras, sino su presencia que las borra, su ausencia que las llama –y no las palabras, sino el espacio que apareciendo, desapareciendo, desig-

nan como el espacio móvil de su aparición y de su desaparición.[1]

En efecto, primero todo parece roto, quebrado, sin relación. Al recorrer el *Arbeitsjournal* no dejamos de saltar brutalmente de una cosa a otra: el 4 de diciembre de 1941, por ejemplo, Brecht cuenta que le ofrece a Fritz Lang[4] un "dios de la suerte" de Extremo Oriente; pero lo que pega en la página siguiente de su diario es una figura mexicana de la muerte[2]. El 25 de febrero de 1942 sólo ilustra la colecta de donaciones de guerra, en EE.UU., para acentuar el efecto de dispersión votiva: un montón de cebollas con una rata muerta en una caja de cartón, viejos zapatos con una prótesis de pierna[3] (il. 14). El 19 de agosto de 1942, Brecht pega en su cuaderno una imagen de campesinos ucranianos obligados a ser esclavos por el ocupante nazi; pero al lado escribe: "alrededor de la 1, como en la oficina los sándwiches que me he llevado y un trago de vino blanco californiano. hace calor, pero tenemos ventiladores." Justo antes –dos días antes– escribió esto: "la casa es muy linda. en este jardín puedo volver a leer a lucrecio.[4]" El 29 de abril de 1944 habla de Shakespeare frente a un documento que muestra el arresto de resistentes yugoslavos por soldados alemanes[5].

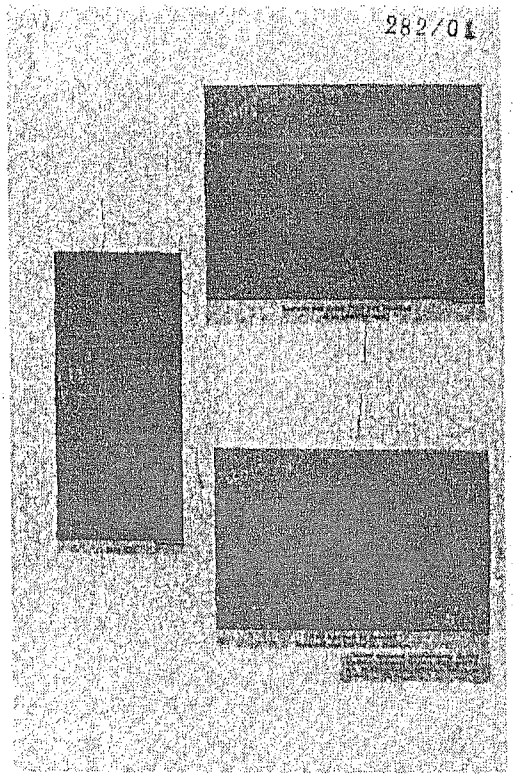
Contrastes, rupturas, dispersiones. Pero todo se quiebra para que justamente pueda aparecer el espacio entre las cosas, su fondo común, la relación inadvertida que las

[1] *Ibid.*
[2] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*



14. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 25 de febrero de 1942: "Las donaciones contenidas en estos paquetes eran verduras (como se ve arriba) y animales (una rata muerta en una caja). Artículos diversos: viejos zapatos, camisas, corsés, calzones largos, guantes, sombrero, bolso y peluca." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 279/13-14).

adjunta a pesar de todo, aunque sea esa relación de distancia, de inversión, de crueldad, de sinsentido. Sin duda, en el *Arbeitsjournal*, hay algo de esa "iconología de los intervalos" que Warburg anheló durante mucho tiempo. Por ejemplo, cuando, con fecha del 15 de junio de 1944, Brecht monta lado a lado tres imágenes donde primero se ve al papa Pío XII haciendo el gesto de la bendición, luego al mariscal Rommel estudiando un mapa con su estado



15. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 15 de junio de 1944: "Pío XII. Rommel y el estado mayor organizando la defensa. Osario nazi en Rusia: la nieve y el tiempo han borrado las pruebas. Delante de Piatigorsk, donde los alemanes que batían en retirada masacraron a 200 prisioneros de guerra y civiles rusos." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 282/01).

mayor, y finalmente un osario nazi en Rusia[6] (il. 15). El efecto de *dispersión* debe pensarse, en ese montaje, bajo la perspectiva de una coincidencia cruel, incluso una *concomitancia*. Esos tres acontecimientos separados en el espacio

[6] *Ibid.*

son, en efecto, exactamente contemporáneos. Provienen pues de una misma historia. Su montaje nos muestra cómo un jefe religioso no bendice el mundo más que para lavarse las manos de la injusticias que pasa bajo silencio; cómo, a las manos levantadas del Papa, hace eco la varita que Rommel dirige autoritariamente sobre el mapa, designando el lugar donde quiere atacar; y cómo, a esos dos gestos del poder (religioso, militar), responden los gestos de sufrimiento y de lamento de aquellas que ya no tienen nada, esas mujeres rusas que desentierran y abrazan trágicamente a sus muertos. Entonces ya no se puede decir que esas imágenes no tienen *nada que ver*. Lo que hay que observar, al contrario, es cómo, en el seno de esta dispersión, los gestos humanos *se miran*, se confrontan o se contestan mutuamente, ya sea encima de un altar, de un mapa del estado mayor o de un osario a campo abierto.

Se ha reducido tan a menudo la poética brechtiana a una pura y simple pedagogía –sin caer en el hecho de que una pedagogía, igual que la poesía misma, no podría ser "pura" ni "simple"– que se ha entendido mal el papel decisivo que en ella desempeñaba el montaje como procedimiento heurístico del texto lírico y de la fábula teatral. El montaje, en Brecht, se presenta como un gesto dramatúrgico fundamental porque no se reduce al simple estatus de efecto de composición: es fundamental ya que eleva un conocimiento específico de la historia de sus propios "teatros" de operaciones, el *Kriegsschauplatz* de agosto de 1940, por ejemplo[7]. Los comentaristas de Brecht, ciertamente, han intentado comprender cómo una "sucesión de contra-

[7] *Ibid.*

dicciones" apropiadas para "confundir las pistas", podía dar lugar a una "creación dialéctica" maduramente elaborada[8]. O cómo los "desórdenes del mundo" –objeto central del arte, según Brecht– podían dar lugar a algo como un "caos compuesto"[9].

Pero el valor operatorio del montaje brechtiano sigue siendo difícil de acotar. Roland Barthes, por ejemplo, empezó por abordar el teatro de Brecht bajo la perspectiva de un arte que estuviera "a la altura de su historia", efectuando una "síntesis fundamental entre el rigor del designio político (en el sentido más elevado del término) y la libertad total de la dramaturgia"[10]. Luego, él mismo explicó un enfoque –somero, es cierto– del montaje para presentar *Madre Coraje*: comentaba una serie de siete fotografías realizadas con teleobjetivo por Pic en 1957, afirmando que "lo que la fotografía revela, es precisamente [...] el detalle. Ahora bien, el detalle es el lugar mismo del significado, y es porque el teatro de Brecht es un teatro del significado por lo que el detalle es tan importante en él"[11]. En esa época, por lo tanto, Barthes admiraba en cada detalle de Brecht las *rupturas de continuidad* y esa manera de hacer que cada imagen destrozara el "empaste del cuadro", que cada cuadro destrozara la linealidad de la fábula[12].

[8] B. Dort, *Lecture de Brecht*, *op. cit.*

[9] Cf. J. Fuegi, *Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan*, Cambridge-Londres, Cambridge University Press, 1987. F. Jameson, *Brecht and Method*, *op. cit.*

[10] R. Barthes, "Théâtre capital" (1954), *Oeuvres complètes, I. 1942-1961*, ed. É. Marty, París, Le Seuil, 2002. Cf. también, *id.*, «Le comédien sans paradoxe» (1954) *ibid. Id.*, «Pourquoi Brecht?» (1955), *ibid. Id.* «Brecht» (1955), *ibid.*

[11] *Id.* «Sept photos modèles de *Mère Courage*» (1959), *ibid.*

[12] *Id.*, "Préface à *Mère Courage et ses enfants* de Bertolt Brecht (avec des photographies de Pic)" (1960), *ibid.*

Unos doce años más tarde, Roland Barthes ve las cosas de forma muy diferente: sobre Eisenstein, afirma su rechazo al montaje en tanto construcción del "sentido obvio", retórica del énfasis, rechazo de la polisemia y toma de posición unilateral en la narración de la Revolución Rusa; el "sentido obtuso", al contrario, sólo le parece estar en lo *unicum*, incluso lo *punctum*, de un único fotograma aislado en su montaje[13]. En 1973, Barthes acabó por situar al mismo nivel estético a Diderot, Brecht y Eisenstein: los tres, según él, obran por el "poder de la representación" contra todo lo que se podría esperar de una auténtica "música del texto"[14]. A partir de ese momento, la *ruptura*, esencial para el montaje, se entenderá como *recorte* autoritario, y su valor de fragmento reducido a la "unidad del sujeto que recorta". En todo caso, según Barthes, se habrá producido un *cuadro* que funciona como un "recorte puro, de bordes netos, irreversible, incorruptible, que rechaza hacia la nada todo lo que lo rodea, innominado, y [que] promueve hasta la esencia, la luz, la vista todo lo que abarca en su campo"[15]:

La unidad dramática en Diderot, la escena épica en Brecht y el montaje fílmico en Eisenstein tendrían entonces en común ese valor "significativo y propedéutico" del cuadro clásico, con el "sentido ideal" que ello supone –"el Bien, el Progreso, la Causa, el advenimiento de la buena Historia"– y la composición "fetichizada" que de ello re-

[13] *Id.*, "Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein" (1970), *Oeuvres complètes, III. 1968-1971*, ed. É. Marty, París, Le Seuil, 2002.

[14] *Id.* "Diderot, Brecht, Eisenstein" (1973) *Oeuvres complètes, IV. 1972-1976*, ed. É. Marty, París, Le Seuil, 2002.

[15] *Ibid.*

sulta[16]. Reinaría en todas partes la obsesión por "el instante perfecto, [...] totalmente concreto y totalmente abstracto, lo que Lessing llamará (en *Laocoon*) el *instante apremiante*. El teatro de Brecht, el cine de Eisenstein son sucesiones de instantes apremiantes [...] en los que se puede leer toda una situación social"[17]. La consecuencia será filosófica –ya que Eisenstein y Brecht no forman más que un avatar de la representación como "sentido ideal" producido por un sujeto trascendente– y, más aún, política: "Todo arte militante no puede ser en adelante más que representativo, legal [...] es decir: significativo, legible", en resumen, inepto a toda polisemia, casi indigno de la palabra "arte" y, en todo caso, retrógrado, profundamente anti-moderno[18].

Contra este análisis, Youssef Ishaghpour ha visto en el distanciamiento brechtiano un procedimiento fundamental para *dividir* el sujeto y *romper* la unidad de la representación: "Allí donde se quiere fabricar teatralmente la identidad, Brecht va a utilizar el teatro para dividir. [...] Contra la estetización de la política y la identificación teatral fascista, Brecht politiza el arte por medio del distanciamiento"[19]. Así hace del *Verfremdung* un paradigma general de la modernidad del que el cine debe tomar acta en cada una de sus elecciones de montaje. Allí donde Barthes rechazaba a Brecht con Eisenstein hacia el lado –malo– de la representación, Ishaghpour quiere

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid.*

[18] *Ibid.*

[19] Y. Ishaghpour, *D'une image à l'autre. La représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Denoël-Gonthier, 1982.

marcar una línea de partición entre montaje brechtiano (épico, fundado en la ruptura narrativa y el distanciamiento) y el montaje eisensteiniano (patético, fundado según él en la continuidad narrativa y la empatía de las "atracciones[20]").

Pero las respectivas obras de Brecht y Eisenstein son demasiado complejas y profusas para que se pueda poner toda la "ruptura" en el bando de uno y toda la "continuidad" en el del otro, todo el distanciamiento en el bando de uno y toda la empatía en el del otro. Hay montajes patéticos en Brecht como hay efectos de distanciamiento en Eisenstein. No se debe olvidar, por otra parte, la complicidad estética mostrada por los dos artistas: una fotografía de Olga Tretiakova los muestra en 1932 casi abrazados, acariciándose mutuamente la mejilla, entre ternura sobreactuada y risotada de la pose[21].

Esta complicidad estética estaba anclada, más profundamente, a un vínculo de método: los años veinte, en efecto –ya fuera en Rusia o en Alemania– desarrollaron una noción del montaje transversal en todas las artes de la representación. Así Serge Tretiakov pudo hablar de un "teatro de las atracciones" en el momento mismo en que Eisenstein se interesaba por el "montaje de las atracciones" cinematográfico[22]. En su ensayo sobre Brecht, por otra parte, Tretiakov insistió particularmente sobre el paradigma del montaje, ya se tratara de describir el taller del dramaturgo como "diagrama viviente de su biografía literaria"

[20] *Ibid.*

[21] E. Wizisla, (dir.), *Bertolt Brecht, 1898-1998*, *op. cit.*

[22] S. Tretiakov, "Le théâtre des attractions" (1924), trad. B. Grinbaum, *Dans le front gauche de l'art*, *op. cit.*

y de su método de trabajo[23], o de evocar sus abundantes ideas de puesta en escena:

> Durante una estancia en Moscú en 1932, Brecht me contó su proyecto: quería construir en Berlín un teatro panóptico en el que no se interpretarían más que los procesos más interesantes de la historia de la humanidad. [...] Por ejemplo el proceso de Sócrates, el proceso de una bruja, el proceso de la *Nouvelle Gazette rhénane* de Karl Marx, el proceso de Georg Grosz acusado de sacrilegio por su caricatura *El Cristo de la máscara anti-gas*. Brecht ya está lejos. Da libre curso a su imaginación. "Imaginemos que el proceso de Sócrates esté terminado. Montamos el rápido proceso de una bruja en el que se reúne un jurado, caballeros tiesos en su armadura y que condenan a la bruja a la hoguera. Luego empieza el proceso de Grosz, pero se nos olvida quitar a los caballeros del escenario. Cuando el procurador indignado arremete contra el pintor que ha ofendido a nuestro Dios lleno de misericordia, se oye un chasquido enorme, como si una veintena de enormes samovares se pusieran a aplaudir. Son los caballeros, emocionados, aplaudiendo con sus manos de hierro al defensor del pobre dios abandonado. Mostraremos simultáneamente, prosigue Brecht, el proceso de expulsión del parado en Alemania y vuestro proceso soviético en el que una obrera conserva su vivienda a pesar de las pretensiones de los propietarios.[24]

[23] *Id.* "Bert Brecht, *art. cit.*

[24] *Ibid.*

NO hay duda de que el montaje constituye un elemento fundamental de la poética brechtiana[25]. Ya se trate de *exponer* un argumento teórico en el *Diario de trabajo* o de *dramatizar* un argumento histórico en las obras de teatro como *La vida de Galileo*, en todos los casos se impone la cuestión del montaje. No se muestra, no se expone más que *disponiendo*: no las cosas mismas –ya que disponer las cosas es hacer con ellas un cuadro o un simple catálogo–, sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos. La poética brechtiana casi podría resumirse en un arte de *disponer las diferencias*. Ahora bien, tal disposición, en tanto que piensa la co-presencia o la coexistencia bajo la perspectiva dinámica del conflicto, pasa fatalmente por un trabajo destinado, si se me permite, a *dysponer las cosas*, a desorganizar su orden de aparición. Una manera de mostar toda disposición como un choque de heterogeneidades. Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que *dysponiendo* primero. No se muestra más que mostrando las aberturas que agitan a cada sujeto frente a todos los demás.

Y es un poco cómo si, históricamente hablando, las trincheras abiertas en la Europa de la Gran Guerra hubieran suscitado, tanto en el terreno estético como en el de las

[25] Cf., entre otros, P. Szondi, *Théorie du drame moderne, 1880-1950* (1956), trad. P. Pavis, J. y M. Bollack, Lausana, L'Âge d'Homme, 1983. Lefebvre, «Brecht et le cinéma», *La nouvelle critique*, nº 46. R. Mueller, *Bertolt Brecht and the Theory of Media*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 1989.

ciencias humanas –recordemos a Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch–, la decisión de *mostrar por montaje*, es decir por dislocaciones y recomposiciones de todo. El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del "desorden del mundo". Firmaría nuestra percepción del tiempo desde los primeros conflictos del siglo XX: se habría convertido en el *método moderno* por excelencia[26]. Y se presenta como tal en la época, precisamente, en que Bertolt Brecht, entre otros escritores, otros artistas y otros pensadores, toma posición en el debate estético y político del periodo entre-guerras.

Ernst Bloch fue uno de los testigos –y uno de los partidarios– privilegiados de este debate. En *Herencia de esta época*, publicado en 1935, quiso refutar los ataques conducidos por Georg Lukacs contra el arte expresionista y la literatura moderna en general[27]. El arte moderno *descompone el orden de las cosas*: desde este punto de vista, hay que situar en la misma esfera estética obras tan distintas como las de James Joyce y Franz Kafka, Marcel Proust y Julien Green, André Breton y Alfred Döblin[28]. Ahora bien, Bertolt Brecht forma evidentemente parte de este paisaje, con su obra literaria que "prueba en el laboratorio del

[26] Cf., entre otros, P. A. Sitney, *Modernist Montage. The obscurity of Vision in Cinema and Literature*, Nueva York, Columbia University Press, 1990. M. Teitelbaum (dir.), *Montage and Modern Life, 1919-1942*, Boston-Cambridge-Londres, The Institute of Contemporary Art-The MIT Press, 1992. H. Bergius, *Montage und Metamechanik*, *op. cit.* H. Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2000.

[27] E. Bloch, *Herencia de esta época*, *op. cit.*

[28] *Ibid.*

escenario gracias a la objetividad y al montaje[29]". Se comprende, leyendo *Herencia de esta época*, que Brecht habría practicado el montaje en el campo dramatúrgico al mismo nivel que Igor Stravinski en el campo musical[30] y que Walter Benjamin en el campo filosófico.

En su notable reseña de *Calle de sentido único*, en 1928, Ernst Bloch hace primero del pensamiento benjaminiano un caso "típico del pensamiento surrealista", con su desmultiplicación de los puntos de vista y su incansable solicitud de "formas nuevas o de formas que sólo se conocían en rincones despreciados" de la cultura burguesa[31]. El *montaje* hace surgir y adjunta esas formas heterogéneas ignorando todo orden de grandeza, toda jerarquía, es decir proyectándolas en el mismo plano de proximidad, como en la parte delantera del escenario. Es lo que Bloch llama la "forma de la revista":

> La impresión mediata producida por la revista se debe a la fuerza y a la vivacidad visuales de las escenas sin vínculos entre ellas que se engendran la una a la otra metamorfoseándose y que llegan al sueño. Esta forma desempeñó un papel auxiliar en un arte muy diferente, desde Piscator a la *Opera de cuatro cuartas*. Ni siquiera faltaban aspectos nuevos de lo "imprevisto", acciones improvisadas. Estas acciones se volvieron filosóficas en Benjamin, en tanto forma de la interrupción, en tanto forma de la improvisación, en bruscas miradas transversales que cazan detalles y fragmentos que por otra parte no buscan un "sistema". [...] La "revista" [...] se presenta como una improvisación

[29] *Ibid.*
[30] *Ibid.*
[31] *Ibid.*

> pensada, un escombro de la coherencia agrietada, una sucesión de sueños, de aforismos, de consignas entre las que, en el mejor de los casos, una afinidad electiva espera instaurarse transversalmente. Si por lo tanto la "revista", por el método que permite, es un viaje a través de la época que se vacía, el ensayo de Benjamin presenta unas fotos de ese viaje, o enseguida mejor: un fotomontaje.[32]

Calle de sentido único, en opinión de Ernst Bloch, radicalizao y vuelve filosófico un tipo de montaje que Piscator y Brecht habían utilizado en su teatro como una "forma auxiliar" de la narración épica. No sólo las elecciones tipográficas de *Calle de sentido único*, gracias al editor Ernst Rowolt, ofrecían explícitamente un ejemplo de fotomontaje –que fue realizado por Sacha Stone–, sino también su composición literaria misma, con sus breves capítulos de títulos tan sorprendentes como un catálogo de lo improbable, podía parecerse a algo como un fotomontaje. Bloch ve que ese *juego subversivo* de aspecto dadaísta, surrealista o "anarquista", como dice, no se da sin un verdadero *trabajo arqueológico* destinado a levantar ese "inconsciente de la vista" del que Benjamin ha hablado tan profundamente. En resumen, la apariencia del montaje de heterogeneidades no existe sin una interpretación de las relaciones subyacentes: los erráticos problemas de superficie no existen sin un cuestionamiento sobre las profundidades –en el sentido freudiano del término–, aunque, filosóficamente hablando, la "sustancia" ha cedido definitivamente el paso al movimiento, al "trabajo", a la colocación. Ahora bien, es gracias al montaje como este método consigue realizar una

[32] *Ibid.*

doble apuesta y, por lo tanto, a plantearse como "marginal de manera esencial":

> Un pensador descubre detalles de la manera más precisa, les da un sello muy claro, sin decir sin embargo en dónde tiene curso legal esta moneda. Imprime valores que no tienen curso visible ni en la burguesía, ni en otra parte. Sólo es visible el significado anarquista de esos encuentros, de esas emociones: se colecta, se hurga en las ruinas, se salva, pero sin ajuste sustancial. La mirada que disgrega, que hace caer en ruinas, congela al mismo tiempo el río múltiple, lo fija (guardando su dirección), incluso inmoviliza al estilo eleático la imaginación y sus lazos tan diversos. [...] En la filosofía de Benjamin, cada intención "muere por la verdad", y la verdad se divide en "ideas" inmóviles rodeadas de su halo: las "imágenes". Sin embargo, las imágenes auténticas, las notaciones aceradas y las profundidades precisas de esta obra, su manera de ser marginal de forma esencial y los descubrimientos de sus perforaciones transversales no habitan conchas de caracol o cavernas misteriosas detrás de una vitrina. Se encuentran al contrario en el proceso público, en tanto figuras dialécticas de la experimentación del proceso. La filosofía surrealista es ejemplar en tanto pulido y montaje de fragmentos, pero esos fragmentos se mantienen tal y como son, en una gran multiplicidad y sin vínculos entre ellos. Esta filosofía es [por lo tanto] fundamental en tanto montaje...[33]

Esta manera de pensar no ha dejado ciertamente de influir en la estética de Brecht. Si Ernst Bloch tiene razón

[33] *Ibid.* Señalaremos que Bloch opone vigorosamente este tipo de montaje a las "ontologías de la plenitud y de la precariedad" ilustradas por las obras de Scheler y de Heidegger (*ibid.*)

al decir que el montaje no es todavía más que un procedimiento "auxiliar" en una obra teatral como la *Ópera de cuatro cuartos*, a partir de 1928 –y no por casualidad– Brecht reconoce en el montaje, e incluso en el fotomontaje, un resorte fundamental de la literatura moderna, empezando por el *Ulises* de Joyce, del que reconoce que "ha cambiado la situación de la novela y [es una] compilación de distintos métodos de observación" dispuestos de forma heterogénea o desmultiplicante[34]. Las malas novelas incluso se podrían reconocer, afirma Brecht en esa época, en que "no contienen nada fotografiable[35]". Al contrario, los artistas deben trabajar, en adelante, en "saber lo que es un documento" multiplicando los procedimientos de confrontación, de comparación, de montaje documental[36].

Retrospectivamente, Brecht verá en los años veinte ese momento crucial en que una "dramaturgia no aristotélica" podía al fin volverse pensable y realizable: "Los géneros se confundían. El cine hacía irrupción en el teatro, y el reportaje en la novela. Ya no se le atribuía al espectador ese lugar confortable en medio de los acontecimientos, y se le privaba de ese personaje individual con el que podía identificarse[37]". Y es que el trabajo del arte, en adelante, consistía en interrogar *singularidades* más bien que individualidades (la figura clásica del héroe, por ejemplo), y luego en situar esas singularidades

[34] B. Brecht, "Sobre arte viejo y arte nuevo", *art. cit.*

[35] *Ibid.*

[36] *Id.* "Observaciones sobre las artes plásticas", *art. cit.*

[37] *Id.* "Sobre el realismo" (1937-1941), trad. J. Fontcuberta, *El compromiso en literatura y arte, op. cit.*

en conflicto con muchas otras, en resumen, en crear por montaje todo un mundo de *heterogeneidades* adjuntadas pero confrontadas, co-presentes pero diferentes. Es exactamente lo que, desde 1928, Laszlo Moholy-Nagy había llamado un "desorden organizado[38]" o lo que, en su artículo sobre el fotomontaje de 1931, Raoul Hausmann articuló sobre el término, fundamental, de "dialéctica de las formas" (*Formdialektik*):

> Si la primera forma de fotomontaje consistía en una explosión de puntos de vista y en una interpenetración vertiginosa de varios niveles de imágenes, que sobrepasaba en complejidad a la pintura futurista, mientras tanto ha pasado por una evolución que podríamos llamar constructiva. En todas partes se ha impuesto la idea de que el elemento óptico representa un medio de expresión con aspectos extremadamente variados; en el caso particular del fotomontaje, permite, por sus oposiciones de estructuras y de dimensiones –entre lo rasposo y lo liso, entre la vista aérea y el primer plano, entre la perspectiva y la superficie plana, por ejemplo– la mayor variedad técnica, es decir la elaboración más avanzada de la dialéctica de las formas.[39]

[38] L. Moholy-Nagy, "Photoplastique (Photomontage)" (1928), trad. F. Mathieu, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, dir. O. Lugon, Nimes, Éditions Jacqueline Chambon, 1997.

[39] R. Hausmann, "Photomontage" (1931), trad. F. Mathieu, *ibid.* Cf. también O. Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920 1945*, París, Macula, 2001.

DYS-PONER las cosas sería por lo tanto una manera de comprenderlas *dialécticamente*. Pero surge la cuestión de saber lo que hay que entender aquí por "dialéctica". El antiguo verbo griego *dialegestai* significa controvertir, introducir una diferencia (*dia*) en el discurso (*logos*). En tanto confrontación entre opiniones divergentes con el fin de lograr un acuerdo sobre un sentido mutuamente admitido como verdadero, la dialéctica es por lo tanto una manera de pensar ligada a las primeras manifestaciones del pensamiento racional en la Grecia antigua. Sabemos que con Platón la dialéctica pudo adquirir el estatus fundamental de método de verdad que lo relacionaba, incluso lo identificaba, con la teoría (*teoria*) y con la ciencia misma (*episteme*). Cuando Bertolt Brecht, en su *Diario de trabajo*, evoca sus propios textos literarios como "de la teoría en forma dialogada"[40], se sitúa explícitamente en la tradición de esta forma primera de la dialéctica filosófica. La dialéctica, afirma por entonces, es la "única oportunidad para orientarse" en el pensamiento confrontando diferentes puntos de vista sobre una misma cuestión[41].

Así, Brecht a menudo ha hecho referencia a Sócrates[42]. Pero no se contentaba con imaginar un teatro que fuera "de la teoría en forma dialogada": igualmente pensó la *filosofía como teatro*, es decir teatro dialéctico donde, de toda

[40] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

[41] *Ibid.*

[42] Cf. G. Irrlitz, "Philosophiegeschichtliche Quellen Brechts", *Brechts Theorie des Theaters*, dir. W. Hecht, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1986.

confrontación, se eleva una verdad[43]. Luego, descubrió un nuevo régimen de la dialéctica: momento conmovedor de la filosofía, cuando la dialéctica se convierte, con Hegel, en la estructura misma de las cosas y el método absoluto del pensar puro, el sistema del saber por excelencia, el conocimiento último de la historia, la manera justa de *plantear la verdad* en su devenir. Y sabemos que esta nueva orientación, en Brecht, encontró su suspensión en la asunción filosófica y política del pensamiento marxista y leninista[44]. El *Diario de trabajo*, junto a otros textos más dogmáticos, contiene numerosos testimonios de esta posición: el artista debe hacer mucho más que inventar hermosas formas, también debe "combatir conceptos" y sustituirlos con otros[45]. Por ello, Brecht no lee la *Estética* de Hegel sin su *Filosofía de la historia*, y se niega a separar la historia del arte y la historia política, piensa las dos bajo la perspectiva de las grandes "polaridades" conflictivas que sólo puede alumbrar el método dialéctico[46].

De esta reciprocidad entre pensamiento del teatro y filosofía política, Louis Althusser concluyó que Brecht transforma el teatro como Marx la filosofía, es decir introduciendo la política en el pensamiento del arte como Marx lo había hecho en el pensamiento histórico[47]. Ahora bien, es la dialéctica la que, aquí, desempeña el rol de ins-

[43] Cf. C. Subik, *Philosophieren als theater. Zur Philosophie Bertlt Brechts*, Viena, Passagen Verlag, 2000.

[44] Cf. F. Fischbach, *L'Évolution politique de Bertolt Brecht de 1913 à 1933*, Lille, Publications de l'Université de Lille III, 1976. E. Wizisla, *Bertolt Brecht, 1898-1998*, *op. cit.*

[45] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

[46] *Ibid.*

[47] L. Althusser, "Sur Brecht et Marx", *art. cit.*

trumento fundamental para tal transformación. El tiempo teatral brechtiano, dice Althusser, es *crónico* más que *dramático*: es un tiempo que "no puede pasarse de la historia" inmanente (*cronos*) a los hechos y los gestos (*drama*) de los personajes: "Un tiempo movido desde dentro por una fuerza irresistible, y que produce él mismo su contenido. Es un campo dialéctico por excelencia[48]". Es decir un tiempo que no disocia nunca el principio de su fin, la excepción de su regla, la crisis de su régimen normal. Un perpetuo devenir, por lo tanto:

> En realidad, los procesos nunca están acabados. Es la observación quien no puede dejar de fijarles un término. [...] Un hombre que hacía mucho tiempo que no veía al Señor K. le saludó con estas palabras: "No ha cambiado usted nada." –"¡Oh!", exclamó el Señor K., empalideciendo.[49]

Ahora bien, las cosas son aún más complejas de lo que una simple aplicación de la dialéctica filosófica a la dramaturgia y al arte da a entender. En un texto de 1935 titulado *Cinco dificultades para escribir la verdad* –texto inicialmente destinado a la difusión clandestina en la Alemania hitleriana–, Brecht afirma en sustancia que la dialéctica no es sólo una cuestión de método: hace falta el *valor* de escribir la verdad, la *inteligencia* de considerar

[48] *Id.* "Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht. Notes sur un théâtre matérialiste" (1962), *Pour Marx*, París, Librairie François Maspero, 1965 (reed. La Découverte, 2005).

[49] B. Brecht, "Notes sur la philosophie" (1929-1941), trad. P. Dem. y P. Ivernel, *Écrits sur la politique et la société*, París, L'Arche, 1970. *Id. Historias de almanaque* (1949), trad. J. Rábago, Madrid, Alianza Editorial, 1975.

las situaciones más fecundas, el *discernimiento* para saber a quién confiar esta verdad, la *astucia* para difundirla, finalmente el *arte* de hacerla manejable como un arma. De ahí la necesidad de interrogar "todas las cosas y todos los acontecimientos por lo que tienen de efímeros y variables. Los que mandan sienten una gran aversión hacia los cambios profundos. Quisieran que todo permaneciera igual, con preferencia miles de años. ¡Lo mejor sería que la luna se quedara quieta y el sol no siguiera ya su curso! Entonces nadie pasaría más hambre ni tendría ganas de cenar. Cuando ellos han disparado, el adversario no tiene derecho a disparar; su disparo tiene que ser el último [...] Con todo, es posible, por lo general, hacer frente a esta cháchara sobre el destino; se puede mostrar que el destino del hombre viene preparado por otros hombres"[50].

En esta concomitancia y en esta complejidad, el artista se ve irresistiblemente llevado a transformar los esquemas dialécticos de escuela propuestos por la filosofía hegeliana y la crítica marxista. Althusser mismo localizó, en el teatro de Brecht, que el motivo fundamental del *devenir* no existía sin algo como el contra-motivo de un perpetuo *suspense*, ya fuera a nivel del drama o en el de la crónica. La dialéctica de Brecht parece marcada por un extraño "retraso de la conciencia de sí" frente a las "bruscas apariciones de una verdad que aún no está bien definida"[51]. Es un poco como si la dramaturgia brechtiana –y creo que el montaje de la *Kriegsfibel*

[50] Id. "Arte et política" (1933-1938), trad. J. Fontcuberta, *El compromiso en literatura y arte*, *op. cit.* Texto citado y comentado por B. Dort, *Lecture de Brecht*, *op. cit.*

[51] L. Althusser, "Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht", *art. cit.*

participa también de esta extrañeza– quisiera exponer las *interrupciones*, los contrastes o los anacronismos del proceso más que el proceso como tal, es decir, en tanto evolución de un motivo hacia su "verdad". Es ahí donde se distingue fundamentalmente el valor de uso artístico de la dialéctica y su valor de uso filosófico o doctrinal. Ahí donde el filósofo neo-hegeliano construye argumentos para *plantear la verdad*, el artista del montaje fabrica heterogeneidades para *dys-poner la verdad* en un orden que no es precisamente el orden de las razones, sino el de las "correspondencias" (para hablar con Baudelaire), de las "afinidades electivas" (para hablar con Goethe y Benjamin), de los "desgarros" (para hablar con Georges Bataille) o de las "atracciones" (para hablar con Eisenstein).

Una forma de exponer la verdad desorganizando –y no explicando– las cosas. La dialéctica del dramaturgo, como la de artistas y pensadores no académicos como fueron, por ejemplo, Raoul Hausmann, Eisentein, Georges Bataille, Walter Benjamin o Carl Einstein[52], es una *dialéctica del montador*, es decir del que "dys-pone", separando y readjuntando sus elementos en el punto de su más improbable relación. Cuando Hegel –en un texto de *Estética* al que Brecht no ha cesado de referirse– describe la "poesía dramática" de la Antigüedad como un proceso de conflicto que acaba siempre por "resolverse y encontrar el estado de reposo[53]", describe una dialéctica de la *resolución* y de la *síntesis*. Pero

[52] Cf. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, París, Macula, 1995. *Id*, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, París, Minuit, 2000.

[53] G. W. F. Hegel, *Cours d'esthétique* (1835-1842), trad. J.-P. Lefebvre y V. von Schenk, París, Aubier, 1995-1997.

de lo que se trata, tanto en la "dramaturgia no aristotélica" como en la estética del montaje puesta en obra por Bertolt Brecht, sería más bien de la infernal *reactivación* de las contradicciones y, por lo tanto, de la fatalidad de una *no-síntesis*.

Desorden

He aquí por qué, como bien señaló Jean Jourdheuil, "no se puede aprender de Brecht algo que se parezca de cerca o de lejos a un saber constituido, a un conjunto de reglas que formen un sistema. El carácter deliberadamente fragmentario, puntual, limitado de sus intervenciones es de tal naturaleza que hace vana toda tentativa de este tipo"[54]. Como en los *Documentos* surrealistas de Carl Einstein y de Georges Bataille, como en los montajes explosivos de Eisenstein y de Raoul Hausmann, la dialéctica brechtiana es primero concreta –recordemos que había escrito en las vigas de su cuarto de trabajo: "La verdad es concreta"[55]–, es decir, es singular, parcial, incompleta, pasajera como una estrella fugaz. El observador de los documentos pegados en las placas de la *Kriegsfibel* no tiene "la verdad" a su disposición, sino que ve bengalas, bribas, tro-

[54] J. Jourdheuil, "Brecht: par quel bout le prendre?" (1973), *L'Artiste, la politique, la production*, París, Union générale d'Éditions, 1976. Cf. también N. Müller-Schöll, «Das "epische Theater" ist "uns" (k)eine Hilfe. Brechts Erfindund eines Theaters der Potentialität», *Brecht 98*, *op. cit.*

[55] R. Berlau, "Épilogo", *art. cit.*

citos de verdad dispersarse aquí y allá en la "dys-posición" de las imágenes, de tal suerte que no es *espectador* más que haciéndose constante *expectador* de la verdad en juego: "El *gesto* [...] es el de un observador y su actitud [...] es la de un expectante"[56].

Ante una reunión de gestos tan diferentes como los de Pío XII con las manos alzadas, Rommel con la varita sobre el mapa militar y las mujeres rusas desconsoladas, abrazando cadáveres (il. 15), el observador, en efecto, no dispone de ninguna certidumbre sobre la *determinación* de esta relación. Pero presiente –"expectador" por lo tanto, ya que deberá retrabajar su intuición, verificarla si es posible– que una *sobredeterminación* funciona en ese montaje de gestos. Walter Benjamin esclareció notablemente la fuerza épica y teórica de este tipo de enfoque del gesto humano: primero, es *documental* ("los gestos son encontrados en la realidad"); en segundo lugar, está *reencuadrado* ("este encierro, este encuadre estricto de cada elemento de una actitud [...] constituye uno de los fenómenos dialécticos fundamentales del gesto"); en tercer lugar, está *desplazado* en cuanto a la acción, el drama, la cronología que rompe por su interrupción ("cuanto más a menudo interrumpimos a alguien que está actuando, más gestos obtenemos; para el teatro épico, la interrupción de la acción se encuentra por lo tanto en primer plano"); y por último, es suspensivo, *retardado*, incluso detenido ("es el retraso debido a la interrupción y al recorte en episodios debido al encuadre lo que hace del teatro gestual un teatro épico"[57]).

[56] *Ibid.*

[57] W. Benjamin, «Études sur la théorie du théâtre épique», *art. cit.*

Ahora bien, este trabajo formal del montaje –reencuadre, interrupción, desplazamiento, retraso– lo que hace que la poética brechtiana sea, según Benjamin, un auténtico *trabajo dialéctico de la imagen*, trabajo llevado a cabo desde el interior mismo del gesto documentado de tal forma que un montaje fotográfico o una secuencia épica puede librarnos su sorpresa:

> Es entonces un comportamiento dialéctico inmanente el que es revelado como en un destello en el estado de las cosas –ya que lleva la huella de los gestos, acciones y palabras humanas. El estado de las cosas que descubre el teatro épico no es otro que la dialéctica detenida. Ya que, así como en Hegel el desarrollo del tiempo no es la madre de la dialéctica sino sólo el médium en el que se presenta ésta, así mismo en el teatro épico el desarrollo contradictorio de las declaraciones enunciadas, o de los comportamientos adoptados, no es la madre de la dialéctica. Es el gesto mismo el que lo es. [...] La retención de las aguas en el río de la vida, el instante en que su flujo se inmoviliza, esto es lo que hace sentir como un reflujo: el asombro no es otra cosa que ese reflujo. La dialéctica detenida constituye su propio objeto. [...] Pero si el raudal de las cosas se rompe sobre esa roca del asombro, entonces no hay diferencia entre una vida humana y una palabra. Los dos no son más que la cresta de la ola en el teatro épico. Éste hace surgir muy arriba la existencia fuera del cauce del tiempo y deja que resplandezca en el vacío por un instante..."[58].

Hacer "surgir muy arriba la existencia fuera del cauce del tiempo" –a semejanza de la ola, del torbellino, de la

[58] Id. «Qu'est-ce que le théâtre épique? (1ère version)», *art. cit.*

tempestad, pero también del trabajo de montaje fílmico–, es primero *desmontar el orden*, espacial y temporal, de las cosas. Pío XII, Rommel y los cadáveres de civiles rusos no están colocados en su mesa de montaje y en su contemporaneidad misma más que a partir de un acto primero de desmontaje-remontaje que los asocia a partir de un alejamiento geográfico, y también "fuera del tiempo" de su cronología de acontecimientos. Hoy en día, ya no nos interesan los discursos propagandísticos de Hermann Goering y de Rudolf Hess, pero podemos seguir leyendo con cierto beneficio su meticuloso desmontaje por Bertolt Brecht en sus *Ensayos sobre el fascismo*, escritos en los años 1933-1939: ya que su forma de interrumpir los argumentos manifiestos, de crear intervalos y suspenses, de erigir latencias, en resumen, de *dys-poner los discursos*, contribuye eficazmente a su lectura sintomática que aquí Brecht quiere llamar un "restablecimiento de la verdad[59]".

Al hacer surgir esta verdad "fuera del tiempo" lineal o literal de las palabras pronunciadas por Goering –las fotografías de la *Kriegsfibel* hacen lo mismo con el tiempo cronológico de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial–, el desmontaje brechtiano no permite percibir todo *lo que atraviesa sintomalmente el orden de los discursos*. Y, en primer lugar, sus *contradicciones* que todo pensamiento de la sobredeterminación no puede dejar de alumbrar:

> Los libros de historia y las obras de teatro señalan la mayoría del tiempo demasiados pocos motivos para las acciones de los personajes. Esto hace creer que el acto se

[59] B. Brecht, "Essais sur le fascisme" (1933-1939), trad. P. Dehem y P. Ivernel, *Écrits sur la politique et la société*, *op. cit.*

> ha desarrollado a partir de un motivo único. Es una manera de presentar las cosas desafortunada, ya que [...] hay que descubrir todo el haz de motivos sin los que un acto es generalmente imposible. Ahora bien, en cada haz de motivos, hay contradicciones. [...] El carácter transformable del mundo está sujeto a esas contradicciones.[60]

Lo que un desmontaje de los elementos manifiestos de este tipo pierde a nivel de la cronología, lo ganará en el de la *dinámica*. He aquí por qué la colocación literaria brechtiana –o de las imágenes pegadas en el *Diario de trabajo* o en el *ABC de la guerra*– apunta a cierto ritmo, cierta "velocidad" en la disposición de las cosas: "el yambo sincopado que suelo usar (cinco pies, pero un zapateo) es otra cosa, [quiere] conferir agilidad a lo épico... [...] en el teatro épico puede utilizarse tanto el acelerador como el retardador[61]". Ahora bien, este juego con los ritmos y los tempos a menudo tiene como efecto los golpes y las sacudidas, los saltos y los cambios bruscos, es decir las *discontinuidades*:

> constantemente hay salto de lo particular a lo general, de lo individual a lo típico, del ahora al ayer y al mañana, unidad de lo que no es congruente, discontinuidad de lo que prosigue. [...] Con cambios bruscos, las calidades se disgregan, la imágen de conjunto se modifica. [...] La transición se produce con una rapidez impetuosa. La ciencia admite hoy en día que la transición de una época a otra se realiza a trompicones, y también podría decir a golpes. Durante mucho tiempo se producen mínimas variacio-

[60] *Id.* "Notes sur la philosophie", *art. cit.*, «Le théâtre dialectique – La dialectique au théâtre», *art. cit.*

[61] *Id. Diario de trabajo, op. cit.*

nes, discordancias y deformaciones que van preparando el cambio brusco. Pero éste se presente con una subitaneidad dramática.[62]

Entonces se entiende que la "dialéctica del montador" desorganice radicalmente el componente de previsibilidad que se hubiera podido esperar de una "dialéctica filosófica" que describiera los progresos de la razón en la historia. La dialéctica del montador –del artista, del mostrador–, porque ofrece todo su lugar a las contradicciones no resueltas, a las velocidades de aparición y a las discontinuidades, no *dys-pone* las cosas más que para poner a prueba su intrínseca vocación de *desorden*. "Al aplicar los principiosm –recomienda Brecht– no hay que temer las brechas. Siempre es útil acordarse de que si no han faltado las buenas razones para erigir estos principios, esto sólo quiere decir que las buenas razones han prevalecido sobre las razones opuestas. Por dichas brechas, se sacan a la luz esas razones opuestas"[63]. De ahí algo que resuena casi como un elogio del desorden: "donde no hay nada en el lugar adecuado, hay desorden; donde, en el lugar adecuado no hay nada, hay orden"[64].

Una sensación de desorden sería pues el paso obligado de toda dialéctica del montaje. El 21 de enero de 1942, Brecht apunta, en su *Diario*, que su propio trabajo literario y teórico le parece como una perpetua trasgresión de los principios que sin embargo ha adoptado al leer a Hegel,

[62] *Ibid. Id.* "Notes sur la philosophie", *art. cit. Id. Diálogos de refugiados, op. cit.*

[63] *Id.* "Notes sur la philosophie", *art. cit.*

[64] *Id. Diálogos de refugiados, op. cit.*

Marx o Lenin. Pero "se establecen determinados límites porque es necesario violar límites", afirma alegremente, lo cual implica –como completará al día siguiente– no utilizar la dialéctica en un sentido sólo "relativista": "la dialéctica lo obliga a uno a detectar el conflicto en todos los procesos, instituciones y conceptos"[65]. El desorden es introducido por el artista en la dialéctica o *como dialéctica* porque manipula a esta última sin dejar nunca de cambiar sus reglas o sus juegos de lenguaje. De ahí, por ejemplo, este sabroso apólogo filosófico, en el *Libro de los cambios*, titulado "Violar las reglas del juego":

> *Violar las reglas del juego*
>
> El matemático Ta trazó una figura muy irregular e invitó a sus alumnos a calcular su superficie. Los alumnos dividieron la figura en triángulos, rectángulos, círculos y otras figuras de superficie calculable; pero ninguno pudo obtener la superficie con exactitud. Entonces el maestro Ta tomó una tijera, recortó la figura, la colocó sobre uno de los platillos de una balanza, la pesó y colocó sobre el otro platillo un rectángulo fácilmente calculable. Luego fue recortando el rectángulo hasta que los platillos se equilibraron. Me Ti lo calificó de dialéctico, porque –a diferencia de sus alumnos, que sólo comparaban figura con figura– había considerado la figura a calcular como un trozo de papel con un peso (y de esa manera había resuelto el problema como un problema real, sin tener en cuenta las reglas)[66].

[65] *Id. Diario de trabajo, op. cit.*

[66] *Id. Me Ti. El libro de las mutaciones (1934-1942)*, trad. N. Mendilarzu de Machain, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.

En este apólogo, hay una mezcla de *violencia* dialéctica –"violar las reglas" para erigir la verdad allí donde no se la esperaba– e igualmente de *humor*. Ahora bien, las dos partes están ligadas. Según Brecht, en efecto, el humor es una virtud no sólo sensual y literaria, sino teórica y política. El desmontaje de los discursos de Goering no está falto de humor –aunque sea un humor negro, que además venía de un escritor exiliado que debía a Goering parte de sus sufrimientos–, así como el montaje del montón de cebollas con la mención *Let's all cry!* (il. 14) o, simplemente, la cara envarada, ridícula e impotente del soberano pontífice frente a las atrocidades de la guerra (il. 15). En un pasaje de sus *Diálogos de refugiados*, Brecht rizará maliciosamente el rizo del orden filosófico y del desorden transgresor, de la razón y del humor, todo ello, otra vez, considerado desde su posición de exilio, en su opinión la posición dialéctica por excelencia:

> [Hegel] Tenía una madera de humorista sin precedentes en la historia de la filosofía, con la única excepción de Sócrates, que empleaba además un método similar. [...] Hasta donde yo sé, tenía un defecto congénito que no lo abandonó hasta su muerte: parpadeaba continuamente sin llegar a ser consciente de ello, así como otros son víctimas de un irresistible baile de San Vito. Tenía tal sentido del humor que no podía imaginarse algo parecido al orden, por ejemplo, sin pensar en el desorden. Le resultaba evidente que el máximo desorden se sitúa en una proximidad inmediata al orden más estricto [...] Impugnó que uno sea igual a uno, no sólo porque todo cuanto existe se transforma irresistible e infatigablemente en otra cosa, incluso en su contrario, sino también porque nada es idéntico a sí mismo. Como a todo humorista, le

interesaba averiguar sobre todo en qué se transformaban las cosas. [...] Aún no he conocido a nadie carente de humor que haya entendido la dialéctica de Hegel. [...] [Así mismo,] La mejor escuela de dialéctica es la emigración. Los dialécticos más agudos son los refugiados. Son refugiados porque se han producido cambios y ellos solamente estudian los cambios. De los menores indicios deducen los máximos acontecimientos, siempre que tengan buen juicio. Cuando triunfan sus adversarios, ellos calculan cuánto ha costado la victoria y tienen buen ojo para las contradicciones. ¡Que viva la dialéctica![57]

[57] *Id. Diálogos de refugiados, op. cit.*

IV

La composición de las fuerzas: volver a mostrar la política

Realismo

POR su misma posición de extraterritorialidad, los exiliados políticos gozarían, según Brecht, de una facultad o energía especial: una *Schaukraft* o "potencia visual" particularmente aguzada en cuanto a las contradicciones históricas. "Tienen buen ojo para las contradicciones", afirma (hablando de sí mismo, claro está). Y concluye casi alegremente, casi triunfalmente: "¡Que viva la dialéctica!"[1] Pero, en el corazón mismo de esta magnífica *energía dialéctica* –ya sea violencia o humor, despiadada precisión del desmontaje o deriva hacia el desorden, conocimiento de las contradicciones en todos los casos–, yace un nuevo nudo de *contradicciones ignoradas* en las que, me parece, Brecht se debate íntimamente sin nunca conseguir deshacerse de ellas verdaderamente. "Que viva la dialéctica", así sea. Pero ¿de qué hablamos? ¿Qué es exactamente lo que se aplica bajo este término? ¿No hay por lo menos dos cosas –dos cosas fatalmente contradictorias– que Brecht quiere proponer con el término "dialéctica"?

[1] *Ibid.*

¿Qué es lo que quiere *exponer* Bertolt Brecht en sus obras de teatro, sus escritos teóricos, sus montajes de imágenes? ¿Es la regla de la historia o el surgimiento de sus excepciones? ¿Es la universal forma del devenir (Hegel, Marx) o la singularidad de sus deformaciones (Bataille, Raoul Hausmann)? ¿Es la ley o su trasgresión? ¿Es un hecho de determinación histórica o un síntoma de sobredeterminación memorística? ¿Es un flujo soberano o una discontinuidad en el flujo? ¿Es una necesidad de la razón en la historia o una contingencia subversiva del deseo inconsciente? ¿La escritura brechtiana vale por su parámetro crónico (como sugiere Louis Althusser) o por su paradigma anacrónico (como sugiere, creo, Walter Benjamin)? La "dramaturgia no aristotélica" es ante todo "dialéctica", ciertamente. Pero, ¿implica esto el *mensaje* o el *montaje*? ¿La consigna o la palabra ingeniosa? ¿El realismo socialista o una especie de "surrealización" de todo? ¿El distanciamiento conceptual o la asociación de ideas? ¿Esto conlleva las fijezas y las aporías del "arte militante" (como sugiere Roland Barthes) o el anarquismo de relaciones "que se engendran la una a la otra metamorfoseándose y que llegan al sueño" (como sugiere Ernst Bloch)? ¿El mismo gesto puede documentar un momento de la *historia* y dispersarse al mismo tiempo en los anacronismos de la *imaginación*?

Es difícil zanjar estas cuestiones por la sencilla razón de que Brecht mismo nunca eligió de una vez por todas. Por ello el problema que plantea aquí la noción de dialéctica se reconduce –se vuelve a difractar– cada vez que el autor de *Madre coraje* evoca la postura estética que debe mantenerse frente a las realidades históricas. En resumen, cada vez que se trata de comprender lo que significa, para

una obra literaria o una imagen, ser *realista*. "la opinión corriente es que una obra de arte es tanto más realista cuanto más fácil sea reconocer en ella la realidad. yo contrapongo la siguiente definición: una obra de arte es tanto más realista cuanto más claramente se reconozca en ella un dominio de la realidad. el mero reconocimiento de la realidad suele verse dificultado por una representación que enseña a dominar dicha realidad. el azúcar de nuestros químicos pierde la reconocibilidad"[2].

Toda la obra de Brecht me parece oscilar sobre esta cuestión como oscila esta única frase. Está claro que un realismo bien pensado no se reduce nunca al simple reconocimiento de la realidad representada. Pero, ¿qué hay más allá de este simple reconocimiento? Hay lo que Brecht llama aquí "dominio de la realidad" (*die Realität gemeistert wird*). En un primer momento, podemos entender este dominio como una *producción de sentido*, ante todo el sentido político inherente, inmanente a toda cosa representada. Pero el ejemplo invocado –el azúcar de los químicos– nos muestra que para Brecht también se trata de una cuestión de fórmula, es decir, de una *producción de forma*. Cuando es el sentido quien da criterio, observamos que Brecht se orienta más o menos hacia una defensa del realismo socialista, por ejemplo cuando admira en el pintor Hans Tombrock el "principio del reagrupamiento social como categoría de la composición pictórica", o cuando reproduce los dibujos heroicos de Anatoli Yar-Kravchenko sin darse cuanta de que son un equivalente exacto de los tebeos de la propaganda nazi[3].

[2] *Id. Diario de trabajo, op. cit.*

[3] *Ibid.*

Es entonces cuando Brecht se divierte componiendo una "canción para la Juventud Alemana Libre" (*Freie Deutsche Jugend*) titulada "Canción de la reconstrucción", u otra titulada "Canción del futuro"[4]. Es entonces cuando suscribe al proyecto leninista de "planificar las artes", aunque recomienda "hacerlo con extrema prudencia"[5]. Es entonces cuando defiende *La batalla de invierno* de Johannes Becher, aplicando toda "dialéctica" y todo "distanciamiento" a la estética del realismo socialista[6]. En estas líneas, parece asumir las posiciones de Georg Lukács sobre la idea de *realismo crítico*: adoptar una perspectiva "en el fondo concreta" y una "actitud activa", observar la sociedad "desde dentro", encontrar "la alianza entre el realismo crítico y el realismo socialista" contra el "realismo burgués" de un James Joyce o un Thomas Mann, por ejemplo[7]. Es entonces cuando Brecht viene a trenzar elogios por "el sensato criterio de Stalin sobre Maiakowski, un destrozador de formas"[8]...

Pero no tarda en decir algo muy distinto. Unas líneas más adelante, en efecto, Georg Lukács y los censores estalinistas son de repente atacados: "Si formalismo significa buscar formas siempre nuevas para un contenido siempre constante, entonces formalismo significa también conservar una forma vieja para un contenido nuevo"[9]. En los

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*

[6] *Id.* "Le théâtre dialectique – La dialectique au théâtre", *art. cit.*

[7] G. Lukács, *La Signification présente du réalisme critique* (1957), trad. M. De Gandillac, París, Gallimard, 1960.

[8] B. Brecht, "Sobre el realismo", *art. cit.*

[9] *Ibid.*

mismo años –1939, para ser precisos–; Brecht se verá más que nunca confrontado a la duda ante los métodos estalinistas cuando pronunciaron la sentencia de muerte de su amigo Tretiakov:

> Mi maestro,
> Ese hombre grande y amigable,
> Ha sido fusilado, condenado por un tribunal popular.
> Por espía. Su nombre es deshonrado.
> Sus libros son destruidos. Hablar de él
> Levanta sospechas; nos callamos.
> ¿Y si fuera inocente?
>
> Los hijos del pueblo lo han juzgado culpable.
> Los kolkhozes y las fábricas de obreros,
> Instituciones más heroicas del mundo,
> Han visto en él un enemigo.
> Ninguna voz se ha levantado a su favor.
> ¿Y si fuera inocente?[10]

"Una de las consecuencias nefastas del estalinismo es el decaimiento de la dialéctica", piensa por entonces Brecht[11]. En Svendborg, en agosto de 1938, Walter Benjamin ya anotó en sus *Conversaciones con Brecht* esta frase sin ambigüedades del dramaturgo: "En Rusia reina una dictadura *sobre* el proletariado". Pero añadía enseguida después: "Hay que evitar disociarse de ella mientras esta dictadura ofrezca aún un trabajo práctico para el

[10] *Id.* "Le peuple est-il infaillible?", trad. J.-P. Barbe, *Poèmes, V, op. cit. art. cit.*

[11] *Id.* "Propositions pour la paix" (1948-1956), *Écrits sur la politique et la société, op. cit.*

proletariado"[12]. ¿Acaso una *contradicción* de cada instante es el precio a pagar por la *exigencia* que Brecht impone a su escritura, a su *realismo* y a sus *tomas de partido* en cuanto a la historia política de su época? Roland Barthes, en 1957, situó bien este lugar, a la vez omnipresente y problemático, de la historia en el realismo brechtiano: "En Brecht, la Historia es una categoría general: está en todas partes, pero de una forma difusa, no analítica; está extendida, pegada a las desdichas humanas, es consubstancial a ellas, como el anverso respecto al reverso de una hoja de papel; pero lo que Brecht ofrece para ver y juzgar es el anverso, una superficie sensible de sufrimientos, de injusticias, de alienaciones, de callejones sin salida. Brecht no hace de la Historia un objeto, incluso tiránico, sino una exigencia general del pensamiento: para él, fundar su teatro sobre la Historia, no es sólo expresar las verdaderas estructuras del pasado, como pedía Marx a Lassalle. Es también y sobre todo negarle al hombre toda esencia, creer que no hay un mal eterno, sino sólo males remediables; en resumen, es devolver el destino del hombre al hombre mismo"[13].

He aquí porqué la cuestión del realismo ha sido pensada por Brecht según una perspectiva donde se hacía imposible distinguir la forma *estética* de su contenido *ético*. "En el fondo del realismo hay, tal como ha conocido nuestra lite-

[12] W. Benjamin, "Conversations avec Brecht (notes de journal)" (1931-1938), *Essais sur Brecht, op. cit.*

[13] R. Barthes, "Brecht, Marx et l'Histoire" (1957), *Œuvres complètes, I, op. cit.* Cf. también *Id.*, «La révolution brechtienne» (1955), *Œuvres complètes, II, 1962-1967*, éd. É. Marty, París, Le Seuil, 2002 (texto incluido en *Essais critiques* [1964]).

ratura, una paradoja notable: las relaciones del escritor y de lo real siempre han sido, en efecto, relaciones éticas, y no relaciones técnicas: *históricamente hablando, el realismo es una idea moral*', escribe también Roland Barthes[14]. Lo cual quiere decir, también, que los límites intrínsecos a toda obra realista son, muy a menudo, límites morales: allí donde el realismo burgués levanta un tabú –la sexualidad, la miseria social–, a menudo tropieza con el análisis político de lo que expone; allí donde el realismo socialista expone este análisis político, tropieza con el tabú moral del deseo y de la trasgresión. ¿Es entonces la energía dialéctica –¡Que viva la dialéctica!– la cosa más difícil de mantener a todos los niveles de una misma situación expuesta en palabras o en imágenes?

Crítica

PROBABLEMENTE no hay *realismo crítico* sin crítica previa al realismo. Porque siempre ha seguido su propensión a *interrogar las formas*, desde la violencia expresionista de *Baal* hasta los montajes experimentales del *Arbeitsjournal*, Bertolt Brecht no podía suscribir el rigor dogmático de un Georg Lukács que persigue las "tendencias anti-realistas" de la literatura moderna, ya se trate de la "degradación subjetivista" en los escritores expresionistas, de la "libre asociación" en Joyce, de la "disolución de lo real" en Kafka,

[14] *Id.* "Nouveaux problèmes du réalisme" (1956), *Oeuvres complètes, I, op. cit.*

o, más tarde, de la "vacuidad" en Beckett[15]. No por casualidad, en su violenta polémica con Ernst Bloch, Georg Lukács situaba el procedimiento del montaje en el centro de la cuestión, hasta llegar a la mala fe de no ver en ello más que "vínculos unívocos" o "profunda monotonía":

> El montaje representa la cima de esta evolución [moderna, formalista] y por ello saludamos el espíritu resuelto con el que Bloch lo sitúa artística y filosóficamente en el centro de la literatura y del pensamiento "vanguardista". Allí donde el montaje en su forma originaria, como el fotomontaje, puede introducir un efecto asombroso y a veces considerable a nivel del trabajo de agitación, este efecto viene precisamente de que yuxtapone de manera sorprendente trozos de realidad totalmente diferentes en los hechos, aislados, arrancados de su contexto. El buen fotomontaje tiene el efecto de una buena agudeza. Pero desde el momento en que este vínculo unívoco (eficaz y justificado en la agudeza aislada) emite la pretensión de figurar la realidad (incluso cuando es concebida como irreal), la relación de conjunto (incluso formulado como ausencia de relación) y la totalidad (incluso cuando es vivida como caos), el resultado final no puede ser más que una profunda monotonía.
>
> Esta monotonía es la consecuencia necesaria del abandono del reflejo objetivo de la realidad [...]. Naturalmente, estos principios nunca se realizan al cien por cien, incluso en Joyce. Ya que un caos al cien por cien no existe más que en la cabeza de los alienados, de igual forma,

[15] G. Lukács, «Raconter ou décrire? Contribution à la discussion sur le naturalisme et le formalisme» (1936), trad. C. Prévost y J. Guégan, *Problèmes du réalisme*, París, L'Arche, 1975. *Id.* «Il y va du réalisme» (1938), *ibid. Id. La signification présente du réalisme critique, op. cit.*

como dijo justamente Schopenhauer, no se puede encontrar un solipsismo al cien por cien más que en un asilo de alienados. Pero como el caos constituye el fundamento ideológico del arte de vanguardia, todos los principios de coherencia tienen que llegarle de un material extranjero: de ahí los comentarios introducidos por montaje, de ahí el simultaneismo, etc. Todo esto sólo puede ser un sucedáneo, todo esto no puede más que intensificar la univocidad de este arte[16].

Entonces, ¿qué es lo que opone, a partir de esta posición del problema, la estética del realismo a la del montaje? La primera quiere comprender la realidad produciendo su "reflejo objetivo", como dice Lukacs: pretende restituir su movimiento intrínseco, su totalidad histórica. Su alto valor político consiste en sacar partido de este tipo de comprensión para posicionarse en ese movimiento, sobre esa totalidad. La exposición por el montaje, al contrario, renuncia por adelantado a la comprensión global y al "reflejo objetivo". *Dys-pone* y recompone, por lo tanto interpreta por fragmentos en lugar de creer explicar la totalidad. Muestra las brechas profundas en lugar de las coherencias de superficie –corriendo el riesgo de mostrar las brechas de superficie en lugar de las coherencias profundas–, de manera que la puesta en desorden, el "caos" dice Lukacs, es su principio formal para empezar. No muestra las cosas bajo la perspectiva de su movimiento global, sino bajo la de sus agitaciones globales: describe los torbellinos en el río antes que la dirección de su curso general. *Dys-pone* y recompone, expone por lo tanto creando nuevas relacio-

[16] *Id.* "Il y va du réalisme", *art. cit.*

nes entre las cosas, nuevas situaciones. Su valor político es por lo tanto más modesto y más radical a la vez, porque es más experimental: sería, hablando estrictamente, *tomar posición* sobre lo real modificando justamente, de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes.

Ahí reside toda la diferencia. Brecht se opone a Lukács cuando admite –o revindica– que su trabajo consiste, no en *presentar lo real*, es decir en exponer la verdad, sino en *presentar lo real problemático*, es decir en exponer los puntos críticos, las brechas, las aporías, los desórdenes[17]. Ahora bien, esto no puede hacerse con una simple consigna. Eventualmente con una agudeza (género inequívoco por excelencia, por mucho que diga Lukács) o, más bien, en una serie abierta de juegos de lenguaje o de disposiciones icónicas, como tan bien ocurre en el *Arbeitsjournal* y la *Kriegsfibel*. Desde el principio de su diario, por ejemplo, cuando se recupera con dificultad –y si ello es posible– de haber huido corriendo del régimen nazi y de hallarse huérfano de su trabajo teatral, Brecht vuelve a leer a Lukács y apunta que éste casi "ha conseguido degradarlo [el realismo] en la misma medida que los nazis degradaron al socialismo"[18]. Ironiza malvadamente sobre "la camarilla moscovita [que] alaba ahora la pieza HABEN, de HAY, sobre

[17] Sobre el debate entre Brecht y Lukács, cf. entre otros, B. Dort, "Pratique et responsabilité politique" (1970), *Théâtre réel*, *op. cit.* K. Völker, «Brecht et Lukács: analyse d'un divergence d'opinions» (1966), trad. D. Letellier y S. Niemetz, *Travail théâtral*, n° 3, 1971. J.-M. Lachaud, *Questions sur le réalisme: Bertolt Brecht et Georg Lukács*, París, Anthropos, 1981. Sobre el debate entre Lukács y Bloch, cf. F. *Fischbach, Lukacs, Bloch, Eisler. Contribution à l'histoire d'une controverse*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1979.

[18] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

el trébol rojo. es auténtico realismo socialista"[19]. Entonces intenta situar la falsedad intrínseca del debate entre realismo y formalismo revindicando su propia posición dialéctica manifestada como un *anacronismo* literario en su manera de estudiar las formas antiguas (eventualmente deshonradas bajo pretexto de obsolescencia burguesa) para inventar nuevas (eventualmente deshonradas bajo pretexto de oscuridad burguesa):

> como soy nuevo en mi territorio, siempre hay alguien que me acusa de formalista. no encuentran las viejas formas en mis trabajos; pero aún, encuentran formas nuevas. y por eso creen que lo que más me interesa es la forma, pero yo he llegado a la conclusión de que lo formal me interesa poco. he estudiado las viejas formas de la lírica, de la narrativa, de la dramática y del teatro en diferentes épocas y sólo he renunciado a ellas cuando representaban un escollo para lo que yo pretendía decir. en casi todos los terrenos mis comienzos fueron convencionales. en la lírica empecé con canciones acompañadas en guitarra. componía las estrofas junto con tiempos, nadie que se preciara escribía ya baladas. más tarde pasé a otras formas de la lírica, a formas menos antiguas; pero, de tanto en tanto, volvía a la balada y hasta copié a los maestros más antiguos y traduje a villón y a kipling. el *song*, que llegó a este continente después de la guerra, como canción popular de las grandes urbes, ya tenía una forma convencional cuando comencé a hacer uso de él. yo partí de esa forma y más tarde la rompí. [...] el debate en torno al realismo bloqueará la producción si sigue así.[20]

[19] *Ibid.*
[20] *Ibid.*

Brecht evoca otra vez la "necedad" de Lukacs cuando considera que "los vanguardistas literarios son burgueses decadentes y punto, [y] la descomposición narrativa se ve simplemente como descomposición" en esta visión dogmática, escribe en el mismo pasaje, "el montaje, por ejemplo, se considera como signo de decadencia, ¡porque con él se destruye la unidad, se mata lo orgánico!"[21] Por lo tanto habrá que redefinir las apuestas del realismo y, para ello, volver a pensar la cuestión de la forma situándola en un terreno que Brecht llama, de entrada, un saber –se trata, evidentemente, del saber histórico–, lo que según él debería permitir distinguir por fin el realismo auténtico del simple naturalismo[22]. De vuelta a Berlín en 1948, cuando describe en su diario las "calles en ruinas totalmente mudas" bajo el continuo zumbido de los aviones de transporte del puente aéreo, Brecht sigue interrogándose sobre este debate estético, preguntándose, por ejemplo, cómo Picasso se planteó y resolvió el frente del problema del realismo y el de la deconstrucción formal[23].

Sin duda, no hay realismo crítico sin crisis del realismo y sin dar forma a la forma misma de esta crisis. El Brecht del Berliner Ensemble experimenta otra vez esta contradicción y sigue hasta el final –en un contexto estalinista donde evoluciona a la vez como un *aparatchik* y como un contestatario– planteando estas cuestiones cruciales. Por un lado, ironiza otra vez sobre el hecho de que "los enemigos acérrimos del formalismo suelen intuir la existencia de nuevas y atractivas formas, como ciertas matronas despro-

[21] *Ibid.*
[22] *Ibid.*
[23] *Ibid.*

vistas de encanto que se irritan ante la belleza y los esfuerzos en procurar belleza, y los denuncian como puterío"; por otro lado, exige, más que nunca, que "la literatura tiene que comprometerse, tiene que lanzarse a la lucha [...] y asumir un carácter revolucionario y mostrarlo aun en lo exterior, en las formas, en su caso, el formalismo puede neutralizar el contenido revolucionario"[24].

Partido

A menudo la contradicción más fundamental, más ignorada, reside en el corazón mismo de las certidumbres más claramente afirmadas. Ahora bien, en Brecht, hay una certidumbre que toda su vida de lucha ha llevado a la incandescencia: el *arte muestra la política*, la *expone* en el doble sentido del término –argumento de discurso y disposición de imágenes–, se expone a ella constantemente. El arte según Brecht desmonta y vuelve a montar la historia para mostrar su tenor político. También para dar una lección a sus adversarios políticos, por mediación de los documentos y de su montaje crítico. El autor de *La decisión* sitúa por lo tanto la actividad del artista en el mismo nivel que su posición política: allí donde se trata de mostrar (cuestión de forma) para dar una lección[25] (cuestión de contenido, cuestión de combate).

[24] *Ibid.* Cf. también, "Sobre el realismo", *art. cit.*

[25] Existe un paralelismo en francés entre estas dos condiciones: mostrar y dar una lección, intraducible en castellano, ya que se dice: "montrer" y "remontrer". "Remontrer" es tanto "volver a mostrar" como "dar una lección".

Allí donde se trata de *tomar partido*. "Cuando el arte leemos en el *Breviario de estética teatral* se dice sin partido eso significa que pertenece al partido dominante"[26]. Y esto con tanta más claridad cuando reinan los totalitarismos: "En estos tiempos de elecciones decisivas, escribe Brecht en 1933 el arte también debe elegir"[27].

Así pues, el *realismo* tiene que ser pensado como un "método de combate"[28] del que la *dialéctica* sería el fundamento estratégico y la bisagra epistemológica: "La tarea de los dialécticos es dialectizar los diferentes terrenos del pensamiento y extraer de ellos el componente político"[29]. Y Brecht recuerda útilmente hasta qué punto el *arte* no existe sin *historia*, lo cual implica, dicho sea de paso, la responsabilidad política de los historiadores del arte tanto como la de los artistas mismos:

> los historiadores del arte son gente que habitan, lejos de toda política, en museos donde además de cuadros se exponen piedras esculpidas y baratijas apolilladas. Estas gentes, en realidad completamente inofensivas, han de presenciar cómo una subasta de arte inofensiva y con éxito es tenida de repente por una provocación, cómo hay quien llama la atención sobre la contradicción chillona entre el hecho de que no hay dinero para la leche destinada a los niños hambrientos y el hecho de que se encuentren sumas enormes para unos metros de lienzo pintado.

[26] *Id. Breviario de estética teatral, op. cit.*

[27] *Id.* "Arte y política", *art. cit.*

[28] *Id.* "Les arts et la révolution" (1948-1956), trad. B. Lortholary, *Écrits sur la littérature et l'art. III. Les arts et la révolution*, París, L'Arche, 1970.

[29] *Id.* "Études marxiennes" (1926-1939), trad. P. Dehen y P. Ivernel, *Écrits sur la politique et la société, op. cit.*

> Los asombrados historiadores del arte se apresuran a afirmar que el que den su aprobación a exorbitantes precios por cuadros no significa en absoluto que aprueben aquella situación que hace imposible que unos niños hambrientos tengan leche. Ellos simplemente creían que estas dos cuestiones no tenían nada que ver entre sí. [...] No: ni los artistas ni los historiadores pueden ser absueltos de la culpa de nuestra situación, ni eximidos de la obligación de trabajar por cambiarla.[30]

Tomar partido, ¿pero cómo? Brecht se hizo rápidamente una opinión: hay que *unirse al partido*, al Partido Comunista se entiende. Ahí está su certidumbre, su camino, ahí su coraje también: porque a ello deberá, en 1933, el encontrarse en peligro de muerte. Ahí está también su contradicción ignorada. En efecto, tendrá que seguir a Lenin hasta en ese famoso texto de 1905 titulado *La Organización del Partido y la literatura de partido*. Tras haber atacado la literatura burguesa "imparcial" –"maldita época de discursos en la lengua de Esopo, de envilecimiento literario, de expresión servil, de sometimiento del pensamiento", Lenin sostenía que "la literatura debe convertirse en una literatura de partido"–, no "constituir una fuente de enriquecimiento" y, así, "convertirse en parte integrante del trabajo organizado metódico y unificado del Partido"[31]. "Es indiscutible que la literatura se presta menos que cualquier cosa a una igualación mecánica, a una nivelación, a una dominación de la mayoría sobre la minoría", admitía Lenin; sin embargo, "no

[30] *Id.* "Sobre arte viejo y arte nuevo", *art. cit.*

[31] V. Lenin, "L'organisation du Parti et la littérature de parti » (1905), trad. anónima, *Écrits sur l'art et la littérature*, Moscú, Éditions du Progrès, 1969.

puede ser un asunto individual, independiente de la causa general del proletariado"; así pues, "las bibliotecas y las diversas librerías deben convertirse en empresas del Partido, sometidas a su control", de manera que se imponga una literatura "libre del arribismo y, más aún, libre también del individualismo anárquico burgués"[32]. Las objeciones que argüían la libertad individual le parecían poder ser refutadas sin demora:

> ¡Cómo! exclamará quizás algún intelectual, partidario apasionado de la libertad. ¡Cómo! ¡Queréis pues someter a la colectividad a un sujeto tan delicado, tan individual como el de la creación literaria! ¡Queréis que unos obreros resuelvan, por mayoría de voces, los problemas de la ciencia, de la filosofía, de la estética! ¡Negáis la libertad absoluta de la creación puramente individual del espíritu!
>
> –¡Tranquilícense, señores! Primero, se trata de la literatura de partido y de su sumisión al control del Partido. Cada uno es libre de escribir y decir todo lo que quiera, sin la menor restricción, [pero] el Partido es una asociación libre que estaría irrevocablemente destinada a la disolución ideológica primero, material luego, si no se depurara de aquellos de sus miembros que expanden ideas hostiles al Partido. [...] En segundo lugar, señores individualistas burgueses, queremos decirles que sus discursos sobre la libertad absoluta no son más que hipocresía. En una sociedad fundada sobre la potencia del dinero, cuando unos puñados de gente rica viven como parásitos, no puede haber "libertad" real y verdadera. [...] La libertad del escritor burgués, del artista, de la actriz, no es más que una dependencia ocultada. [Al con-

[32] *Ibid.*

trario], esta literatura será libre, porque no serán el afán de ganancias ni el arribismo los que le darán fuerzas siempre renovadas, sino la idea del socialismo y la simpatía por los trabajadores. [...]

Y ahora, ¡a trabajar, camaradas! Tenemos ante nosotros una tarea difícil y nueva, pero, también, grande y noble, la tarea de promover una literatura amplia, rica, variada, vinculada estrecha e indisolublemente al movimiento obrero. [...] Sólo entonces la literatura "social-demócrata" se volverá realmente [...] revolucionaria hasta el final.[33]

Bertolt Brecht quiso asumir esta toma de partido en unos lugares y en una época –por lo menos hasta su retorno a Berlín Este– en que "el Partido" estaba muy lejos de estar en el poder. La *literatura de partido* es intrínseca a una obra altamente política como *La Decisión*, por ejemplo: es la que Louis Althusser admira, en ella reconoce la prescripción leninista, la "posición de partido" se le aparecía como la condición necesaria, en Brecht, para el "desplazamiento del punto de vista desde lo especulativo hacia lo político"[34]. También es a la que hace referencia Tretiakov cuando apela a una "colectivización del trabajo literario" –lo cual practicó Brecht, aunque fuera de una manera bastante machista y autoritaria, bajo su único nombre– o cuando rechaza a los surrealistas y los psicoanalistas freudianos, aunque sean comunistas, al campo burgués de los puros "místicos del yo"[35].

[33] *Ibid.*

[34] L. Althusser, "Sur Brecht et Marx", *art. cit.* Cf. también F. Fischbach, *L'Évolution politique de Bertolt Brecht, op. cit.*

[35] S. Tretiakov, "À suivre" (1929), trad. B. Grinbaum, *Dans le front gauche de l'art, op. cit. Id.* «Les surréalistes» (1936), trad. D. Zaslavski, *ibid.*

Al tomar partido, Brecht no fue completamente ingenuo –ahí está su contradicción, su debate interno– sobre el hecho de que esta forma de revindicar la libertad consistía en privarse de ella a otro nivel. "Me he vuelto un poco doctrinario", admite una vez en sus *Notas sobre el trabajo literario*, escritas entre 1935 y 1941, "porque tenía una necesidad acuciante de que se me instruyera"[36]. Es entonces cuando se dedicaba a enfurecerse por "la imaginación huidiza, esa excesiva inestabilidad en la alternancia de las imágenes"[37]... inestabilidad y alternancia que sin embargo practicaba, en la misma época, en los folios erráticos de su *Diario de trabajo*. De ahí, también, una ambivalencia particular –porque el caso es emblemático– en cuanto a la poesía de Baudelaire, que cantó la miseria como ningún otro, pero *sin recurrir a la toma de partido*: "La pobreza, es en él la de un trapero; la desesperación es la del parásito, el sarcasmo, el del mendigo"[38]. En resumen, el trabajador honesto, el proletario en su tarea no están lo suficientemente ilustrados en ese tipo de lirismo, lo cual no se corresponde evidentemente con el programa estético legible en los discursos de Brecht pronunciados en los Congresos de escritores de los años cincuenta, cuando gozaba del reconocimiento oficial encarnado por el Premio Stalin[39].

No han faltado las críticas, a veces muy severas, por "las trampas del compromiso" político brechtiano[40]. En un texto

[36] B. Brecht, "Notes sur le travail littéraire" (1935-1941), trad. B. Lortholary, *Écrits sur la littérature et l'art, III*, *op. cit.*

[37] *Ibid.*

[38] *Ibid.*

[39] *Ibid.*

[40] Cf. M. Esslin, *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement* (1959), trad. R. Villoteau, París, Union Générale d'Éditions, 1971.

de 1962 titulado *Compromiso*, Theodor Adorno señaló los límites políticos de Brecht hasta en la textura dramatúrgica de obras como *La Resistible Ascensión de Arturo Ui*:

> La comedia sobre la resistible ascensión del gran director Arturo Ui ilumina con una luz brutal y justa la nulidad subjetiva y el carácter facticio del jefe fascista. Pero el desmontaje del personaje del jefe, como de todos los individuos en Brecht, se prolonga por la construcción de relaciones económicas y sociales dentro de las cuales el dictador actúa. En vez de una conspiración de responsables muy poderosos, se nos presenta una organización lamentable, el *trust* de la coliflor. El verdadero horror del fascismo es escamoteado; ya no es el fruto de la concentración del poder social, sino de la casualidad, como los accidentes y los crímenes. Así lo quiere la técnica de la agitación: hay que empequeñecer al enemigo, lo cual favorece una política falsa, tanto en la literatura como en la *praxis* antes de 1933. Contrariamente a toda dialéctica, el ridículo al que se dedica Ui no mata el fascismo, que Jack London había predicho muy exactamente décadas antes. El escritor anti-ideológico prepara la degradación de su propia teoría en ideología.[41]

En resumen, la *toma de partido* no desembocaría en Brecht más que en una *simplificación* no dialéctica, es decir, a fin de cuentas, en una *falsificación* ideológica del análisis político: "El principio artístico de la simplificación no sirve simplemente, como hubiese querido, para purificar la política concreta de matices engañosos que aparecen como el

[41] T. W. Adorno, "Engagement" (1962), trad. S. Muller, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.

reflejo subjetivo de la objetividad social, sino que falsifica también esa objetividad que el *Lehrstück* se esfuerza por destilar. Si se le toma a Brecht la palabra, si se coge la política como criterio de su teatro comprometido, revelará su falsedad"[42]. Esta sería por lo tanto, en opinión de Adorno, la aporía brechtiana de una literatura política: "Este tipo de aporía se reproduce hasta en el tejido de la poesía, el tono brechtiano. Aunque exista incontestablemente y sea inimitable [...], está envenenado por la falsedad de su política. Porque lo que preconiza no es sólo, como ha creído durante mucho tiempo, un socialismo imperfecto, sino también una dictadura desde la que volvemos a la irracionalidad ciega del juego de fuerzas sociales, de la que Brecht se ha hecho aliado al cantar el consentimiento (*Einverständnis*) en sí, el poeta debe disfrazar su voz y tragar tiza, para comerte mejor hijo mío, y rechina"[43].

Adorno, sin duda, se ahorra aquí la diferencia que separa la *libertad amenazada* del poeta en exilio –Brecht, en su diario, no omitió relatar su participación en los seminarios de la Escuela de Francfort exiliada en Los Ángeles y sus entrevistas, a menudo contradictorias, con Adorno[44]– y la *libertad confortable* pero auto-vigilada del poeta oficial de la RDA. Así, el filósofo unifica a Brecht allí donde Brecht parece más bien disociado (por lo tanto más interesante). Hannah Arendt, por su parte, vio claramente que estas dos condiciones de existencia habían determinado, en Brecht, dos regímenes muy distintos en su producción literaria: el exilio fue su grandeza y su energía creadora hasta el punto de que tras

[42] *Ibid.*
[43] *Ibid.*
[44] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

varios años de esterilidad en Berlín –"sabía que era incapaz de escribir en Berlín Este"–, "el único proyecto que tuvo hasta que se lo llevó la muerte, era el exilio[45]" de nuevo.

Brecht tuvo, en el exilio, el *valor de decir*: facultad por excelencia del poeta, es decir "alguien que debe decir lo indecible, que debe no quedarse silencioso en circunstancias en que todos lo están, y que de hecho debe tener cuidado para no hablar demasiado de cosas de las que todo el mundo habla"[46]. Pero, con su reconocimiento oficial y su Premio Stalin, sólo tuvo la facilidad de callar las contradicciones y ya no ofreció, así, más que "un documento ejemplar de la incertidumbre de las relaciones entre la poesía y la política, [entre otras cosas por] la adhesión doctrinaria y a menudo ridícula [que otorgó] a la ideología comunista"a[47]. Desde ese momento, por otra parte, su poesía se hizo tan mala, según Arendt, como comprometida estaba: "Su *Oda a Stalin*, elogio de los crímenes de Stalin, escrita y publicada mientras se encontraba en Berlín Este, pero misericordiosamente excluida de la antología de sus obras", mostraría, no sólo hasta qué punto fue capaz de escribir, junto a obras maestras, esos versos oportunistas e "indescriptiblemente malos", sino también hasta qué punto, en general, "los poetas rara vez han sido buenos ciudadanos"[48]. Esto, concluye Arendt, puede "enseñarnos cuán difícil es ser poeta en nuestro siglo"[49]. Pero esto también puede

[45] H. Arendt, "Bertolt Brecht" (1966), trad. Bontemps, *Vies politiques*, París, Gallimard, 1974.

[46] *Ibid.*

[47] *Ibid.*

[48] *Ibid.*

[49] *Ibid.*

informarnos sobre el valor alternativo de la *Kriegsfibel* en esos tiempos de poesía oficial, cuando Brecht decidió hacer un retorno poético y documental –infantil en su forma de abecedario ilustrado– sobre una guerra que había vivido y observado desde el exilio.

Posición

LA *Kriegsfibel* nunca toma exactamente partido. Presenta las cosas en un cierto orden, desde luego –un orden sorprendente, como la puesta en desorden aparente de nuestras opiniones preconcebidas en cuanto a la Segunda Guerra Mundial–, pero no se detiene en ningún juicio definitivo, no ofrece ninguna apología unívoca, no construye ningún marco teleológico. Se ve a Hitler ir y volver en la *Kriegsfibel*, se ve a Churchill, a Pétain o a representantes del Congreso Americano, pero no se ve a Stalin, por ejemplo. Sobre todo se ven estados del pueblo y gestos de urgencia en tiempos de guerra. Se ven imágenes de la política y no iconos políticos. Se leen poemas a la antigua como contrapunto a las leyendas fácticas que acompañan los documentos fotográficos, pero no se leen discursos sobre la historia. El *montaje* vuelve equívoca, improbable, incluso imposible, toda autoridad del *mensaje* o del programa. Es que, en un montaje de este tipo, los elementos –imágenes y textos– *toman posición* en vez de constituirse en discurso y *tomar partido*.

La crítica efectuada por Brecht en cuanto a la "imaginación huidiza" con su "excesiva inestabilidad en la alter-

nancia de imágenes", da aquí lugar a una *imaginación operativa* aunque singularmente inestable en la alternancia de las imágenes fotográficas. Pero esta inestabilidad misma produce una agitación, un movimiento crítico en el que Hannah Arendt sin duda hubiera reconocido esa "facultad de imaginar" que extrapola en Kant y que desemboca en el "coraje de juzgar": juzgar sin compromisos pero sin prejuicios[50], juzgar sin pretender excluir la alteridad, sin ignorar que otras combinaciones siempre hubieran podido ser posibles[51]. Es porque hace funcionar su imaginación por lo que Brecht conduce a los documentos elegidos por él en la *Kriegsfibel* a "tomar posición". Por lo tanto, aunque ejerza su imaginación, no se mantiene neutro o se limita a la percepción pática, incluso empática o identificatoria, de las escenas fotografiadas. En efecto, el montaje instaura una toma de posición –de cada imagen respecto a las otras, de todas las imágenes respecto a la historia–, y ésta, a su vez, sitúa el libro iconográfico en la perspectiva de un trabajo inédito de la *imaginación política*.

Pero, más aún que al pensamiento de Hannah Arendt, es al de Walter Benjamin al que no podemos dejar de remitirnos aquí. La *Kriegsfibel* sería de alguna manera, y probablemente de modo ignorado, el libro más benjaminiano de Bertolt Brecht. Primero porque funciona a su manera –que es la de un libro para niños, un abecedario, palabra femenina en alemán– como una *crítica de la violencia*, y que

[50] En francés prejuicios se dice precisamente "parti-pris" = "partido-tomado".

[51] H. Arendt, "L'imagination" (1970), trad. M. Renault d'Allonnes, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, París, Le Seuil, 1991. Cf. el comentario de M. Revault d'Allonnes, «Le courage de juger», *ibid.*

toda crítica de la violencia, como ha mostrado Benjamin, debe caber en el elemento sensible tanto como en el filosófico de su historia[52]. Luego porque plantea, en su material visual mismo, la cuestión de las relaciones entre la *estetización de la política* y la *politización de la imagen*. Sabemos cuánto reflexionó Benjamin, en los años veinte y treinta, sobre las condiciones de una posible –una necesaria– política de las imágenes. Criticó la falsa inocencia de las iconografías de la guerra publicadas en la corriente de la Nueva Objetividad[53]. Fustigó la estética guerrera de Ernst Jünger inherente a su libro de imágenes titulado *Krieg und Krieger*[54]. Finalmente propuso, en su famoso ensayo sobre la reproducibilidad, que a la estetización de la política, característica del fascismo –y realizada en la guerra misma– respondía una "politización del arte" de la que Bertolt Brecht, en esa época, aparecía como el heraldo por excelencia[55].

Brecht y Benjamin llevaron a cabo así, cada uno a su manera pero igualmente según un proyecto común –que debía concretarse en su revista *Krisis und Kritik*–, esta mutación fundamental en la manera de plantear los problemas artísticos, mutación que Philippe Ivernel ha llamado con justicia el "giro político de la estética"[56]. Ahora bien, es por-

[52] W. Benjamin, "Critique de la violence" (1921), trad. M. de Gandillac revisada por R. Rochlitz, *Oeuvres, I*, París, Gallimard, 2000.

[53] *Id. Fragments philosophiques, op. cit.*

[54] *Id.* «Théories du fascisme allemand. À propos de l'ouvrage collectif *Guerre et guerriers*, Publié sous la direction d'Ernst Jünger» (1930), trad. P. Risch, *Œuvres, II, op. cit.*

[55] *Id.* «L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» (1935), trad. R. Rochlitz, *Œuvres, III*, París, Gallimard, 2000 (versión de 1938, *ibid.*)

[56] P. Ivernel, «Le tournant politique de l'esthétique: Benjamin et le théâtre épique», *Weimar. Le tournant esthétique*, dir. G. Raulet y J. Fürnkäs, París, Éditions Anthropos, 1988.

que la historia se despliega en el elemento sensible de los gestos humanos y de las imágenes por lo que esa *mirada político-estética* es, no sólo posible, sino también necesaria[57]. Sin embargo una gran diferencia separa a los dos autores: donde Brecht ha producido su agitación política –hasta en los meandros fascinantes del *Arbeitsjournal* y la *Kriegsfibel*– según la intención doctrinal de una *toma de partido* sometida a las ideas de Lenin, a sus consignas, a sus consideraciones de aparato y a su odio de todo anarquismo, Walter Benjamin habrá, por su cuenta, conseguido construir una política de las imágenes que se presenta como un libre ejercicio y una verdadera filosofía de la *toma de posición*. Brecht ve en la toma de partido el objetivo natural de toda toma de posición, Benjamin comprende la toma de posición como una brecha posible en toda toma de partido.

No es una casual que, el mismo año en que interpreta el teatro épico brechtiano –para revelar su originalidad más radical, aunque fuera al precio de una cierta inflexión de su discurso manifiesto–, Walter Benjamin escribiera un breve ensayo sobre *El carácter destructor*. A lo que entonces apunta es a un *estilo de pensamiento crítico* que no aseste ninguna tesis, que juegue más bien a reconstruir, a disgregar alegremente las tesis existentes. Si el "carácter destructor" posee una consigna, es aquella, paradójica, que consiste en "hacer sitio"; si construye algo a fin de cuentas, es primero

[57] Cf, entre otros S. Mosès, "Le paradigme esthétique de l'histoire chez Walter Benjamin", *ibid.* I. Wohlfahrt, «L'esthétique comme préfiguration du matérialisme historique: *La Théorie du roman* et *Origine du drame baroque allemand*», *ibid.* R. Rochlitz, *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992. J-M. Palmier, *Walter Benjamin*, *op. cit.*

por desbrozar, dislocar, *dys-poner* y redisponer todas las cosas[58]. Benjamin considera aquí la energía dialéctica bajo la perspectiva del entusiasmo y de la infancia (donde se reconocen, en filigrana, no sólo los motivos nietzscheanos del derrocamiento de los valores, sino también, más arriba, los temas baudelairianos de la imaginación como facultad de conocimiento y de la "moral del juguete"):

> El carácter destructor es joven y entusiasta. Destruir en efecto nos rejuvenece, porque borramos así las huellas de nuestra edad, y nos entusiasma, porque desbrozar significa para el destructor resolver perfectamente su propio estado, incluso extraer de él la raíz cuadrada. [...] El carácter destructor no tiene ninguna idea en mente. Sus necesidades son reducidas; ante todo, no necesita en absoluto saber lo que sustituirá lo que ha sido destruido. Primero, por un instante por lo menos, el espacio vacío, el lugar donde se encontraba el objeto. [...] Según el carácter destructor, nada es duradero. Por esta razón precisamente ve en todas partes caminos. Ahí donde otros chocan contra muros o montañas, sigue viendo un camino. Pero como los ve en todas partes, tiene que desbrozarlos en todas partes. No siempre mediante la fuerza brutal, a veces mediante una fuerza más noble. Al ver en todas partes caminos, él mismo está siempre en la encrucijada de los caminos. Ningún instante puede conocer el siguiente. Destruye lo que existe, no por amor a los escombros, sino por amor al camino que los atraviesa.[59]

[58] W. Benjamin, "Le caractère destructeur" (1931), trad. R. Rochlitz, *Œuvres II*, *op. cit.*

[59] *Ibid.*

Este texto podría leerse como un elogio del montaje. Puesto que el montaje posee ese "carácter destructor" por el que un modelo previo de relato –de temporalidad en general– se ve dislocado a fin de que se le extraiga la conflictividad inmanente, incluso la "raíz cuadrada", como expresa Benjamin jugando con las palabras. Por otra parte, el montaje procede desbrozando, es decir creando vacíos, suspenses, intervalos que funcionarán como vías abiertas, caminos hacia una nueva manera de pensar la historia de los hombres y la disposición de las cosas. Ahí donde el *partido* impone la condición preeminente de una *parte* en detrimento de otras, la *posición* supone una co-presencia eficaz y conflictiva, una dialéctica de las *multiplicidades* entre ellas. He aquí por qué, dice Benjamin, se puede tomar posición y dar que pensar de manera inaudita sin tener, previamente, "ninguna idea en mente". Es la nueva posición recíproca de los elementos del montaje la que transforma las cosas, y es la transformación misma la que trae un pensamiento nuevo. Este pensamiento zanja, disloca, sorprende, pero no toma ningún partido definitivo en la medida misma de su naturaleza experimental y provisoria, en la medida en que, nacido de una pura transformación tópica, se sabe recombinable, él mismo modificable, siempre en movimiento y en camino, "siempre en la encrucijada de los caminos".

Los montajes brechtianos del *Arbeitsjournal* y de la *Kriegsfibel* se aplican, casi a sus espaldas, a esta exigencia. En su ensayo sobre la reproducibilidad técnica, Walter Benjamin partía de un problema que se encuentra en el centro mismo del trabajo de Brecht: es el problema de la *exposición de lo político*. El hombre es un animal político, lo sabemos desde Aristóteles. Pero *ser* político significa

para él que debe *exponerse*, en todos los sentidos de este término: exponerse a la contradicción de los otros puntos de vista, exponerse para hacer visibles para todos sus tomas de posición, exponerse a los peligros inherentes a una postura de este tipo. Ahora bien, la fotografía y el cine –a la espera de la televisión– han reconfigurado por completo este problema en una época en que, por un lado, los obreros soviéticos interpretaban su propio papel en las películas de ficción y, por otra parte, Hitler se convertía en un fenómeno teatral, radiofónico y cinematográfico (en las noticias filmadas) de gran envergadura en la Alemania weimariana:

> Se trata de poder exponer, en unas condiciones sociales determinadas, ciertas hazañas controlables, incluso transparentes, tales como las que el deporte había sido el primero en exigir en ciertas condiciones naturales. De ahí una nueva selección, esta vez ante el aparato, de la que el campeón, la estrella y el dictador salen vencedores.[50]

En tal situación, la exigencia común de Benjamin y Brecht fue pensar las condiciones alternativas de una nueva *política de la exposición*. La famosa "decadencia del aura" no tiene sentido, para Benjamin, más que a partir del momento en que los rituales de la exposición política –los que, dicho sea de paso, ya habían captado la atención de Warburg en el momento del Concordato de Roma, en 1929– pueden dar lugar a una producción política de la exposición que sea capaz de reconstruir la intimidación inherente tanto a los parámetros religiosos de lo político como a

[50] *Id.* «L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», *art. cit.*

los parámetros mágicos de la imagen artística[61]. No se trata de decir que el arte es obsoleto, ni que la libertad del artista debe ocultarse ante la voluntad del militante. Se trata de replantear la cuestión del poeta en la ciudad, no sólo como creador sino como "destructor", no sólo como destructor sino como "productor", lo cual es para Benjamin una manera de plantear la "cuestión del derecho del poeta a la existencia" política[62].

Ahora bien, la obra de Brecht encarna con precisión lo que Benjamin entiende aquí por el término de *autor como productor*. Más aún, las premisas del problema planteado por Benjamin son exactamente las mismas que Brecht utilizará como material de los *collages* y montajes del *Arbeitsjournal* y la *Kriegsfibel*: el autor se convierte en productor en la medida en que no se contenta con crear una obra inédita, sino que hace de su obra una posible contrainformación, une pensamiento inaudito, un *conocimiento nuevo* que los medios oficiales de información silencian, ya sea por censura o por ignorancia, por interés político o por vulgaridad simplemente. Se trata, dice Benjamin, de sobrepasar la alternativa estéril del propagandista y del artista, es decir de la toma de partido y de la pura creación[63]. No por casualidad, la cuestión crucial se sitúa a nivel de la escritura y de la iconografía periodística, es decir los *médiums* por los que nos es comunicada nuestra propia historia contemporánea:

[61] *Ibid.*

[62] *Id.* "L'auteur comme producteur" (1934), trad. P. Ivernel, *Essais sur Brecht*, *op. cit.*

[63] *Ibid.*

> [...] una presentación del autor en tanto productor debe remontarse hasta a la prensa. [Ahora bien] el periódico, en Europa occidental, todavía no constituye un instrumento de producción válido en manos del escritor. Siempre pertenece al Capital. Ahora bien, dado que por un lado el periódico representa, técnicamente hablando, la posición mayor de la escritura, pero que esta posición, por el otro lado, se encuentra en manos del adversario, no habría que extrañarse de las inmensas dificultades contra las que debe luchar la comprensión por el escritor de su condicionamiento social, de sus medios técnicos y de su tarea política.[64]

Y Benjamin observa que Bertolt Brecht ha sido el que mejor ha elaborado los "medios técnicos de esta tarea política". "Ha sido el primero en plantear, para el intelectual, una exigencia de largo alcance: no aprovisionar al aparato de producción sin transformarlo simultáneamente"[65]. Esta transformación se enuncia, en Brecht, en el concepto de *Umfunktionierung* o "cambio de función". Y su medio técnico, recuerda Benjamin, no es otro que el *procedimiento de montaje* inherente a la "fuerza revolucionaria del dadaísmo" o a la agitación política de las composiciones de John Heartfield[66]. En el aparato de producción tradicional, por ejemplo, se ponen a los fotógrafos de un lado y a los poetas de otro, las hermosas imágenes por un lado y los hermosos textos por otro. El montaje estará ahí, en adelante, para romper esas barreras entre fuerzas de producción:

[64] *Ibid.*
[65] *Ibid.*
[66] *Ibid.*

> Lo que debemos pedir al fotógrafo es que sea capaz de dar a su toma de vistas una leyenda que la arranque de la usura de la moda y le confiera su valor de uso revolucionario. Ahora bien, plantearemos esta exigencia con más insistencia si nosotros –escritores– nos ponemos a fotografiar. Aquí también, pues, el progreso técnico es, para el autor entendido como productor, el fundamento de su progreso político. En otras palabras: superar, en el seno del proceso de producción espiritual, esas competencias que forman su ordenamiento según la concepción, esto es lo que hace que esta producción sea realmente válida; y en verdad las barreras de competencias erigidas entre las dos fuerzas productivas para separarlas tienen que romperse conjuntamente. El autor como productor siente –a la vez que su solidaridad con el proletariado– una solidaridad directa con algunos otros productores, que antes no le decían gran cosa.[67]

La primera función política del montaje sería pues *recomponer* las fuerzas y los terrenos de producción, por ejemplo el terreno de la imagen frente al del texto. En opinión de Benjamin, Brecht es ejemplar en cuanto a esta recomposición ya que amplía el "laboratorio teatral" articulando su texto épico con la producción visual de vanguardia (el papel de la fotografía, del cine) y, claro está, con la producción musical de su tiempo[68] (Hanns Eisler, Kurt Weill). Al igual que la novela moderna practica el montaje y "parte del documento" para alcanzar la dimensión épica[69]; al igual que la fotografía moderna se dirige primero a la "fecundidad del

[67] *Ibid.*

[68] *Ibid.*

[69] *Id.* "La crise du roman" *art. cit.*

documento" para instruir el "proceso de la historia"[70]; al igual también que el cine moderno le debe su fuerza al montaje como proceso operativo de troceamiento y de recomposición siempre modificable, siempre perfectible[71]; al igual que el teatro de Brecht recompone las fuerzas de lo político por descomposición y exposición analítica de la historia.

¿Qué es pues *tomar posición* si no es, como Benjamin explica refiriéndose a las obras teatrales de Brecht, obrar como dialéctico, cineasta y fotógrafo a la vez? "Hay un dialéctico en cada maestro del arte", escribe Benjamin[72]. Esto quiere decir que "el teatro épico avanza por sacudidas, semejante en ello a las imágenes de la banda cinematográfica"; esto también quiere decir –recordemos a Eisenstein– que "su forma básica es la de un choque, a través del cual situaciones particulares de la obra, muy distintas las unas de las otras, van a colisionar"; esto quiere decir finalmente que, en un trabajo de montaje como éste, "se crean en todas partes intervalos que tienden a perjudicar la ilusión [y] están reservados a la toma de posición crítica"[73].

No se recomponen las fuerzas sin crear –la obra de arte sirve para esto– *formas eficaces* y sin crear –el montaje sirve para esto– *choques eficaces*. Ahora bien, lo que unos choques de este tipo liberan debe llamarse una imagen: una "dialéctica detenida". "El elemento dramático se incendia [entonces] como un destello de magnesio", escribe Benjamin

[70] *Id. Sens unique* (1928), trad. J. Lacoste, París, Maurice Nadeau, 1978 (ed. revisada, 1988). *Id.* "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", *art. cit.*

[71] *Id.* "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", *art. cit.*

[72] *Id.* «Le pays où il est interdit de nommer le prolétariat», *art. cit.*

[73] *Ibid.*

refiriéndose al flash fotográfico[74]. La imagen debería entonces pensarse como una "chispa" (es breve, es poco) de una "verdad" (es mucho), contenido latente "llamado un día a devorar" el orden político establecido[75] (es, eventualmente, eficaz). El montaje en cuanto toma de posición a la vez tópica y política, el montaje en tanto recomposición de las fuerzas, nos ofrecería por lo tanto una *imagen del tiempo* que hace explotar el relato de la historia y la disposición de las cosas. Ahora bien, en la brecha abierta por dicha explosión, esta imagen –desde la captación de lo visible en la cámara hasta el dispositivo de montaje– "nos abre el acceso al inconsciente visual, como el psicoanálisis nos abre el acceso al inconsciente pulsional"[76]. Una manera de decir que reexpone la historia a la luz de su memoria más reprimida y de sus deseos más inarticulados.

[74] *Ibid.*

[75] *Ibid.*

[76] *Id.* "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", *art. cit*

V

La interposición de los campos: remontar la historia

Anacronía

SÓLO se expone la política mostrando los conflictos, las paradojas, los choques recíprocos que tejen toda la historia. Por ello el montaje aparece como el procedimiento por excelencia de esta exposición: en él las cosas, más que al tomar posición, se muestran sólo al *desmontarse* primero, como se habla en francés de la violencia de una tempestad "desmontada" (embravecida), ola contra ola, o como se habla de un reloj "desmontado", es decir analizado, explorado, por lo tanto esparcido por el furor de saber aplicado por un filósofo o un niño baudelairiano[1]. El montaje sería a las formas lo que la política es a los actos: necesita juntos estos dos significados del desmontaje que son el exceso de las energías y la estrategia de los lugares, la locura de *trasgresión* y la sabiduría de *posición*. Walter Benjamin, me parece, nunca ha dejado de pensar lado a lado estos dos aspectos del montaje y de la acción política. Por una parte, aconseja a Brecht que se inicie en el juego de *go* porque, dice, este

[1] Cf. C. Baudelaire, "Moral del juguete" (1853), trad. *Salones y otros escritos sobre arte*, A. Machado Libros, Madrid, 1997

juego confiere a las posiciones sólo –y no a la fuerza más o menos grande de cada pieza, como en el ajedrez– su "justa función estratégica"[2]. Por otra parte, ve en el teatro épico la promesa de algo como una *trasgresión* generalizada, el arte de hacer salir toda cosa de su lugar habitual y, por esto mismo, el arte de [hacer] surgir muy arriba la existencia fuera del cauce del tiempo", como la ola de una tempestad o el remolino en un río.

Esta imagen del remolino es familiar para el lector de Walter Benjamin. El mismo año, 1928, en que publicó su gran novela teórica de la modernidad –hablo de *Calle de sentido único*, claro–, Benjamin hacía pública su exposición filosófica del origen (*Ursprung*) con el "prólogo epistemo-crítico" a su gran libro sobre el drama barroco alemán. En él hablaba, justamente, del "estilo filosófico" en historia como de un "arte de lo *discontinuo*, por oposición a la cadena de las deducciones"[3] generalmente solicitada por los historiadores como pretil contra la esencial sobredeterminación del devenir. Revindicaba un uso de la idea como configuración y no como concepto, ley o tesis unívocos: "Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a los planetas. Esto primero quiere decir esto: no son ni su concepto ni la ley"[4]. En consecuencia, sólo cobran sentido por sus *posiciones* respectivas, una manera de decir que no atañen ni a la universalidad ni a la razón clasificatoria[5], sino a su lugar afirmado en un *montaje* dado.

[2] W. Benjamin, "Lettres à Brecht" (1931-1938), trad. P. Ivernel, *Essais sur Brecht*, *op. cit.*

[3] *Id. Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller y A. Hirsi, París, Flammarion, 1985. Subraya el autor.

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*

El montaje no es pues, según Benjamin –y a diferencia de lo que deja pensar Ernst Bloch, por ejemplo–, la propiedad estilística o el método exclusivo de nuestra modernidad. Procede, generalmente, de toda manera filosófica de remontar la historia, ya se trate de una "remontada" hacia el origen (como en el caso del drama barroco alemán) o de un "remontaje" de lo contemporáneo (como en el caso de *Calle de sentido único*). Una manera "filosófica": otra manera de nombrar aquí la *dialéctica*. Ya que la dialéctica y el montaje son indisociables en esta reconstrucción del historicismo. La dialéctica, afirma Benjamin, es el "testigo del origen" en tanto que todo acontecimiento histórico considerado más allá de la simple crónica exige ser conocido en una doble óptica [...], por una parte como una restauración, una restitución, por otra parte como algo que por ello mismo está inacabado, siempre abierto"; una manera de *desmontar* cada momento de la historia *remontando*, fuera de los "hechos constatados", hacia lo que "atañe a su pre- y post-historia"[6].

Ahora bien, este doble movimiento crea intervalos y discontinuidades, de manera que el conocimiento histórico –esa "historia filosófica considerada como ciencia del origen", que Benjamin se reclama por entonces– se convierte en un verdadero *montaje temporal*, "la forma que hace proceder extremos alejados, aparentes excesos de la evolución" o momentos de los que todavía no se ha percibido el secreto parentesco, el "recorrido virtual"[7]. Por lo tanto no hay "remontada" histórica más que por "remontaje" de ele-

[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*

mentos previamente disociados de su lugar habitual. Una manera de decir que no construiremos un saber histórico filosóficamente digno de ese nombre más que exponiendo, además de los relatos y los flujos, además de las singularidades de los acontecimientos, las *heterocronías* (usemos esta palabra si queremos subrayar su efecto de heterogeneidad) o las *anacronías* (usemos esta palabra si queremos subrayar su efecto de anamnesia) de los elementos que componen cada momento de la historia.

Montaje y anacronía caracterizan bien el *gestus* filosófico de Benjamin en su totalidad. No cabe oponer un Benjamin "modernista" que practica el montaje en sus textos como Raoul Hausmann hacía en sus imágenes, y un Benjamin "pasadista" que busca orígenes y supervivencias en el drama barroco como Aby Warburg lo hacía en la pintura renacentista. El valor asombroso de la mirada de Benjamin sobre la historicidad en general sería el mantenerse constantemente en el *umbral del presente*, a fin de "liberar el instante presente del ciclo destructor de la repetición y sacar de la discontinuidad de los tiempos las oportunidades de un cambio", como bien resumió Guy Petitdemange[8]. Teológicamente hablando –ya que Benjamin también manejaba este lenguaje–, esto significa que no hay redención futura sin la exégesis de los textos más antiguos, no hay mesianismo posible sin pensamiento, sin repensar de las fundaciones. Psicológicamente hablando, significa que no hay *deseo* sin trabajo de la *memoria*, no hay futuro sin reconfiguración del pasado. Polí-

[8] G. Petitdemange, «Le seuil du présent. Défi d'une pratique de l'histoire chez Walter Benjamin», *Recherches de science religieuse*, LXXIII, 1985, nº 3.

ticamente hablando, esto significa que no hay fuerza revolucionaria sin remontajes de los lugares genealógicos, sin rupturas y retejer de los vínculos de filiación, sin reexposiciones de toda la historia anterior. He aquí por qué el elemento más "vanguardista", en Benjamin, nunca existe sin el anacronismo de su junción con algo como una "arqueología"[9]. Con la condición, claro está, de no reducir la modernidad a un puro y simple olvido de la historia. Con la condición de no reducir la arqueología a un puro y simple amor por los escombros. "La doctrina de los escombros producidos por la época, escribe Benjamin en 1930, debe completarse con una doctrina del proceso de desmontaje que es tarea del crítico"[10].

Aunque Walter Benjamin no apreciara unilateralmente las tesis de Ernst Bloch en *Herencia de esta época*, hoy podemos observar una convergencia general de sus puntos de vista sobre las relaciones entre posición y trasgresión, montaje y anacronismo. Bloch veía en el montaje el síntoma histórico de una "coherencia derrumbada" del mundo burgués librado al "procedimiento de interrupción" característico de las vanguardias revolucionarias, donde el nombre de Brecht, por otra parte, aparece enseguida:

> [...] el montaje arranca a la coherencia derrumbada y a los múltiples relativismos del tiempo partes que reúne en figuras nuevas. Este procedimiento a menudo sólo es decorativo, pero a menudo es ya una experimentación involunta-

[9] Cf. entre otros M. Sagnol, «Walter Benjamin entre une théorie de l'avant-garde et une archéologie de la modernité», *Weimar ou l'explosion de la modernité*, dir. G. Raulet, Paris, Anthropos, 1984.

[10] W. Benjamin, *Fragments philosophiques*, *op. cit.*

ria, o, cuando es usado conscientemente, como en Brecht, es un procedimiento de interrupción que permite así a partes muy alejadas anteriormente coincidir. Aquí grande es la riqueza de una época agonizante, de una asombrosa época de confusión donde la noche y la mañana se mezclan en los años veinte. Esto comprende desde los encuentros apenas esbozados de la mirada y de la imagen hasta Proust, Joyce, Brecht y más allá. Es una época caleidoscópica (*eine kaleidoskopische Zeit*), una "revista".[11]

"Riqueza de una época agonizante": como Aloïs Riegl había entendido con respecto a la Antigüedad tardía y Walter Benjamin en cuanto al manierismo y el barroco, Ernst Bloch renuncia a las teleologías del valor histórico. No hay más "decadencia" que "progreso" en historia: sólo hay heterocronías o anacronías de procesos de múltiples direcciones y velocidades.[12]"Lo Nuevo llega siguiendo vías particularmente complejas", escribe Bloch[12]. Ahora bien, llama a esta complejidad "no-contemporaneidad", una manera de decir "anacronismo". "No todos están presentes en el mismo tiempo presente. [...] Al contrario llevan en sí un pasado que se inmiscuye [...], un pasado que no ha sido puesto al día"[13]. El *montaje*–con su "catálogo de cosas descartadas, de esos contenidos que no encuentran lugar en el sistema de conceptos masculinos, burgueses, religiosos"[14]– sería entonces el medio por excelencia de hacer dialéctica, es decir políticamente fecunda, esta no-contemporaneidad[15].

[11] E. Bloch, *Héritage de ce temps*, *op. cit.*
[12] *Ibid.*
[13] *Ibid.*
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*

El montaje es una *exposición de anacronías* porque precisamente procede como una *explosión de la cronología*. El montaje corta las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas. Crea por lo tanto una sacudida y un movimiento: "La sacudida. Estamos fuera de nosotros. La mirada vacila y, con ella, lo que miraba fijamente. Las cosas exteriores ya no son familiares, se desplazan. Algo ahí se ha vuelto demasiado ligero, va y viene"[16]. Al tener lugar la explosión, entonces nos rodea un mundo de polvo –jirones, fragmentos, residuos. Pero "el polvo que levanta la explosión de lo no-contemporáneo es más dialéctico que el de la distracción: es él mismo explosivo"[17], una manera de decir que ofrece en adelante un material, muy sutil por lo demás, para los movimientos históricos, las revoluciones por llegar.

¿Por qué el material salido del montaje nos parece tan sutil, volátil? Porque ha sido soltado de su espacio normal, porque no deja de correr, de migrar de una temporalidad a otra. He aquí por qué el montaje atañe fundamentalmente a ese saber de las supervivencias y de los síntomas de los que Aby Warburg afirmaba que se parecen a algo como una "historia de fantasmas para personas mayores"[18] (*Gespenstergeschichte f[ür] ganz Erwachsene*). Ernst Bloch no dice otra cosa, me parece, cuando hace del montaje una máquina de producir polvo en el espacio y viento en el tiempo, en resumen, una máquina de soltar espectros de la memoria y del deseo inconsciente siguiendo un ritmo de "intermitencia fantasmagórica":

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid.*

[18] A. Warburg, *Mnemosyne. Grundbegriffe, II* (1928-1929), Londres, Warburg Institute Archive, III.

> Montaje, desde un punto de vista inmediato. Sólo aquí se siente verdaderamente el viento. Sopla por todas partes. Las partes ya no armonizan juntas, se han vuelto separables, se pueden montar de otra forma. Primero fue el montaje fotográfico, que fue comprensible para muchos, la fotografía recortada y pegada de nuevo en un "montaje"; la palabra es ciertamente más antigua cuando se trata de máquinas. Sobre el cuerpo humano se injerta también piel, se transplantan órganos internos; pero la parte transplantada no cumple aquí, en el mejor de los casos, más que la función que corresponde al lugar, nada más. En el montaje cultural y técnico, al contrario, la cohesión de la antigua superficie es destruida y se constituye una nueva coherencia. Esta nueva coherencia no puede constituirse más que porque la antigua no deja de aparecer siempre más aparente, frágil, como una simple coherencia de superficie. Mientras que la Objetividad apartaba [de las cuestiones de fondo] con un barniz brillante, el montaje libera muy a menudo la confusión que está detrás [y] se presenta culturalmente como la forma suprema de la intermitencia fantasmagórica (*oberste Form spukhafter Intermittenz*) [...]. En este sentido, el montaje muestra menos que la Objetividad la fachada de la época, y atañe más al contra-plano (*Hintergrund*).[19]

Es en el intervalo creado por esos desplazamientos donde el "contra-plano" se revela. Es en la discontinuidad creada por esas "intermitencias" donde la memoria involuntaria y el deseo inconsciente se revelan o, más bien, se elevan. El expresionismo, según Bloch, ya "hacía, gracias al montaje, muecas grotescas con los fragmentos

[19] E. Bloch, *Héritage de ce temps*, *op. cit.*

del mundo, montaba sobre todo en los espacios vacíos excesos y esperanzas de naturaleza material, imágenes utópicas y arcaicas"[20]. Luego, hemos tenido que contar –más allá del surrealismo y su gran "jeroglífico de la consciencia agrietada"– con Bertolt Brecht que, por su parte, utiliza el montaje "exactamente como una fuerza productiva (*Produktivkraft*) que interrumpe el flujo dramático y desplaza las partes de manera didáctica, en resumen, como un elemento político en la puesta en escena (*als regiehaftes Politikum*)"[21].

Pero, ¿qué decía Brecht de todo esto? Por un lado, según parece, la toma de posición no le interesa más que realizada en una toma de *partido*, y la trasgresión no debería desembocar, según él, más que en una *disciplina* política. Por otra parte, las heterocronías sólo sirven para realizar el *sentido de la historia* enunciado por Lenin, y las anacronías para resolverse en el progreso o el proceso revolucionario como tal. He aquí por qué Brecht se niega tan a menudo a entender a Benjamin: "parte de algo que él llama aura y está vinculado con el soñar (el soñar despierto), dice: si uno siente que le están clavando la mirada, aunque sea por la espalda, uno devuelve la mirada (!). la certeza de que aquello que reciben nuestras miradas las retribuye hace más nèta el aura. según afirma b[enjamin], en los últimos tiempos ésta se encuentra en proceso de descomposición, junto con lo cultural. lo ha descubierto al analizar el fenómeno del cine, en el cual el aura se desintegra a causa de la reproducibilidad de la obra de arte. todo eso es mística,

[20] *Ibid.*
[21] *Ibid.*

en una actitud contraria a la mística. ¡y ahora es la manera de adaptar la concepción materialista de la historia! es bastante siniestro[22]".

Tras estas líneas escritas el 25 de julio de 1938, y luego dos breves menciones en agosto del mismo año y febrero de 1939, ya no se encuentra ninguna mención a Benjamin en el *Arbeitsjournal,* hasta que en agosto de 1941 Brecht consigna bastante fríamente que "walter benjamin se ha envenenado en una pequeña localidad fronteriza española[23]". El dramaturgo escribe esto teniendo ante sus ojos las tesis *Sobre el concepto de historia,* una obra que le parece "clara" y útil, "a pesar de todas las metáforas y de todos los judaísmos"... Breve conclusión pesimista –"y uno no puede menos que pensar alarmado en el ínfimo número de personas que, por lo menos, están dispuestos a tratar de entenderla"– antes de abandonar esta evocación casi anacrónica con un montaje de ideas bastante cruel: "¡pero volvamos ahora a los sobrevivientes!", donde Brecht emprende una crítica virulenta de Horkheimer, ese "clown", ese "millonario" académico que discurre sobre las "actividades revolucionarias" sin dejar su "paradisíaco oeste"[24].

Por otro lado, el *Arbeitsjournal* deja escapar por todas partes las tomas de posición y los movimientos de trasgresión. Brecht desmonta con alegría el sentido de la historia –ya sea enunciado por Hegel, Marx o Lenin– y siembra toda suerte de anacronismos y de impertinencias entre las cuales ésta, sobre un fondo de desesperación por el avan-

[22] B. Brecht, *Diario de trabajo, op.cit.*
[23] *Ibid.*
[24] *Ibid.*

ce de los ejércitos alemanes en Europa, me parece característica:

> 12.6.40
> según cocteau, la idea de camuflar los tanques partió de picasso, quien se la habría sugerido a un ministro de guerra francés, antes de la guerra mundial, para hacer invisibles a los soldados. Cocteau se pregunta si los salvajes no se pintarían la piel para disimular su presencia, en lugar de hacerlo para inspirar miedo. es una idea digna de ser considerada. una cosa se puede tornar invisible si se destruye su forma y se le da una forma inesperada; con otras palabras: si, en lugar de disimularla, se la vuelve llamativa y extraña.
> los alemanes avanzan sobre parís.[25]

Luego, a finales de junio de 1940, Brecht reflexiona sobre el *Guernica* de Picasso subrayando el anacronismo de este cuadro que funciona como la exacta "expresión artística" de la época sin contradecirse por utilizar una "forma clásica"[26]. En octubre de ese mismo año, el dramaturgo considera el "teatro experimental" como una elección "obsoleta", y afirma, de manera provocativa: "buscar algo nuevo es anticuado. lo nuevo consiste en buscar lo antiguo"[27]. Recordemos que en ese momento es cuando Brecht reflexiona sobre la oportunidad de utilizar la antigua forma del epigrama para acompañar sus documentos fotográficos de la actualidad militar. En otras parte, hay algunas observaciones subsecuentes sobre el arte magadleniano, sobre la nece-

[25] *Ibid.*
[26] *Ibid.*
[27] *Ibid.*

sidad de "una búsqueda del arte popular" y la necesidad, según Brecht, de "remontar lejos en el tiempo" –pero también de viajar lejos en el espacio, a China por ejemplo– para romper las jerarquías académicas de nuestras "artes establecidas"[28]. ¿Acaso no revela el anacronismo su *necesidad crítica* hasta el punto de que se trata de redistribuir –de desmontar, de remontar, de *renovar*– los campos artísticos comúnmente divididos según el viejo organigrama aristocrático de las Bellas Artes?

Interposición

Si hay que convenir sobre este valor de uso del anacronismo en Brecht, es primero porque se puede ver en él algo como una verdadera operación de distanciamiento temporal: un "efecto de extrañeza" producido en la misma textura del relato o de la reflexión histórica. Brecht ha ido *anacrónicamente* a buscar en el teatro chino[5] sus nuevos principios de montaje dramatúrgico, como Eisentein fue a buscar los suyos en la pintura japonesa[29]. Y así como Eisentein había escrutado la pintura del Greco, Brecht observó de cerca la de Brueghel el Viejo para descubrir aplicado su propio *Verfremdungseffekt*[30]. Se quedó fascinado por esa ejemplar

[28] *Ibid.*

[29] *Id.* "Sur le théâtre chinois" (1935), trad. dirigida por J-M. Valentin, *L'Art du comédien, op. cit. Id.* «Sur la distanciation» *art. cit.*

[30] *Id.* "Observaciones sobre las artes plásticas" *art. cit.* (Cf. sobre esta cuestión el análisis de P. Ivernel, "Passages de frontières", *art. cit.*)

máquina de distanciamiento que es, en la pintura renacentista, la presencia de un observador en segundo plano –como el personaje de san Juan en la *Crucifixión* de Grünewald con su famoso índice apuntando[31]–, sin saber que este efecto había sido estrictamente teorizado en el siglo XV por León Battista Alberti bajo el nombre de *ammonitore*"[32].

Recordemos que, para Bertolt Brecht, la noción de historia –cercana también, bajo esta perspectiva, a la *historia* según Alberti– consiste en "componer" globalmente la multiplicidad y la heterogeneidad de los *gestos* efectuados por los actores: "Todo depende de la *historia*, ésta es el corazón de la manifestación teatral. [...] La *historia* es la gran empresa del teatro, la composición total de todos los procesos gestuales"[33]. El distanciamiento se revelará necesario para la historia en la medida en que "los acontecimientos no deben sucederse inadvertidamente"[34]. A partir de ahí, Brecht observa que el estatus temporal de la fábula no debe encontrarse más en un pasado puro (el del rapsoda) que en un puro presente (el del mimo): "La distinción hecha por Schiller entre el rapsoda que trata su tema como ya acaecido y el mimo que lo trata como del todo

[31] *Id.* "Sur la distanciation" *art. cit.*

[32] L.B. Alberti, *La Peinture* (1435), II, 42, trad. T. Golsenne y B. Prévost, revisada por Y. Hersant, París, Le Seuil, 2004: "Me place que en la historia representada (*historia*) haya alguien que llama la atención de los espectadores sobre lo que ocurre, que con la mano llame a la mirada [...]."

[33] B. Brecht, *Breviario de estética teatral*, *op. cit.* (este texto me parece que résuena como una paráfrasis ignorada de la célebre definición albertiana de la *historia*: "La gran obra del pintor [es] la representación de una historia. [...] Las partes de la representación constituyen los cuerpos, la parte del cuerpo constituye el miembro, la parte del miembro constituye la superficie." L. B. Alberti, *La Peinture*, *op. cit.* II, 35).

[34] *Ibid.*

presente, [...] ya no tiene valor. El intérprete debe mostrar sin más que sabe desde el comienzo cuál será el fin[35]".

> Normalmente, lo que representáis, lo representáis
> Como si eso ocurriera ahora. [...]
> Lo que aquí ocurre, ocurre
> Ahora en una sola vez. Al interpretar así
> Os habéis acostumbrado; y yo os aconsejo
> Añadir a esta costumbre otra costumbre [...]
> No hagáis que se olvide, a favor de este Ahora, el Antes y el Después, ni incluso todo lo que ocurre
> Fuera del teatro justo en este momento y que es de naturaleza
> semejante,
> E incluso lo que es muy diferente, no debéis hacer
> Que se olvide enteramente. Limitaros por lo tanto a arrancar
> El instante, sin ocultar
> Aquello de lo que lo arrancáis.[36]

En resumen, la imagen obtenida no se vuelve *historicidad* –según el propio vocabulario de Brecht– más que introduciendo esos "arrancamientos" o esos hiatos, es decir, en este caso, la exposición de los conflictos y de los montajes de tiempo que afectan a cada acción dramática[37]. Es entonces cuando cada gesto se convierte en el *montaje anacrónico* de un presente capaz de exponer a la vez su pasado (las piezas de su memoria) y su futuro (a lo que conduce su deseo). En un montaje así, las junturas o "eslabones"

[35] *Ibid.*

[36] *Id.* "Représentation simultanée du passé et du présent" (s.f), trad. J. Tailleur, *Poèmes, IV, op. cit.*

[37] *Id. Breviario de estética teatral, op. cit.*

tendrán que ser "visibles"; pero también habrá que "subrayar las rupturas", las discontinuidades, los intervalos[38]. ¿Cómo? Brecht responde: mediante cambios de iluminación, banderolas-comentario o títulos proyectados sobre una pantalla[39].

Henos de nuevo en el terreno del anacronismo y del montaje de los campos artísticos. En efecto, las banderolas nos recuerdan el presente de las manifestaciones políticas, pero remiten también a un lejano pasado: son un poco para el espectáculo brechtiano lo que las "filacterias" fueron durante mucho tiempo para los cuadros de la Edad Media. En cuanto a los títulos proyectados sobre una pantalla, señalan más bien hacia el campo del cine, al evocar los carteles de las películas mudas, así como la *Kriegsfibel* retomará, por otra parte, este principio en el espacio del libro de imágenes. Entre la filacteria de antaño y la proyección cinematográfica de textos –procedimiento del gusto de Eisenstein y, más tarde, de Jean-Luc Godard–, la invención dramatúrgica brechtiana acepta el principio según el cual toda novedad formal, toda *toma de posición*, funciona como interposición entre tiempos o campos heterogéneos. Y, ya que es respecto al montaje sobre lo que interrogamos al *Arbeitsjournal* y la *Kriegsfibel*, parece bastante natural preguntarse cómo Brecht tomó posición –o se interpuso– en relación al cine.

Es una historia larga y compleja, que necesitaría un estudio en sí. Comprende, entre otras cosas, un corpus de escritos sobre el arte cinematográfico redactados durante

[38] *Ibid.*
[39] *Ibid.*

los años 1922-1933[40]; un proceso sonado contra la adaptación fílmica de la *Opera de tres centavos*[41]; una película colectiva, *Kuhle Wampe*, realizada en 1931-1932 e inmediatamente censurada porque "retrataba la situación desesperada de los parados [en] un montaje de pequeñas piezas autónomas"[42]; guiones originales para Fritz Lang (*Los verdugos también mueren*) o para Karl Grune (*Pagliacci*); o también poemas para la película de Joris Ivens *El canto de los ríos*, en 1953. Se ha dicho y vuelto a repetir que la posición crítica –a veces postura despreciativa– adoptada por Brecht en cuanto al cine, al que consideraba como una vulgar industria cultural[43]. Pero también sabemos –pensemos en Joseph Losey y, sobre todo, en Jean-Marie Straub y Danièle Huillet– hasta qué punto los cineastas han declarado su cercanía al método brechtiano y, en particular, su deuda en cuanto al principio de distanciamiento[44].

Pero la cuestión no es tanto evaluar la deuda del teatro brechtiano en cuanto al cinematógrafo o la de los cineas-

[40] *Id.* "Sur le cinéma" (1922-1933), trad. J.-L. Lebrave y J.-P. Lefebvre, *Écrits sur la littérature et l'art, I, op. cit.*

[41] *Ibid.*. Cf. el estudio de L.H. Eisner, "Sur le procès de *L'Opéra de quat'sous*", *Europe*, nº 133-134, 1957.

[42] *Id.* "Sur le cinéma" (1922-1933), *art. cit.*

[43] Cf. entre otros B. Dort, «Pour une critique brechtienne du cinéma», *Cahiers du cinéma*, nº 114, 1960. J.-P. Lefebvre, «Brecht et le cinéma», *art. cit.* E. Leiser, «Brecht et le cinéma», *Écran*, nº 13, 1973. B. Amengual, «Brecht et le réalisme», *ibid.* F. de La Bretèque, «Bertolt Brecht à l'ecran», *Brecht 98, op. cit.* M. Duchardt y al., «Filme und Drehbücher», *Brecht Handbuch, III. Prosa, Filme, Drehbücher*, dir. J. Knopf, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2002.

[44] Cf. J. Losey, "L'oeil du maître" (1969), trad. L. Marcorelles, *Cahiers du cinéma*, nº 114, 1960. J.-M. Straub y D. Huillet, «Le chemin passait par Hölderlin», *Brecht après la chute. Confessions, mémoires, analyses*, dir. W. Storch, Paris, L'Arche, 1993. Cf., también Y. Ishaghpour, «D'une nouvelle esthétique théâtrale et de ses imitations au cinéma», *art. cit.*

tas en cuanto a la dramaturgia brechtiana. La cuestión concierne más bien, me parece, a las *posiciones respectivas* o las "interposiciones" del teatro y del cine en la máquina estética brechtiana. Jean-Louis Déotte observó que "el cine es ese aparato donde el montaje es esencial, pero no únicamente como escritura (montaje de planos-secuencias), sino como montaje integrador de otros aparatos proyectivos y de sus respectivas temporalidades"[45]. Más allá incluso de la proyección –ya que se puede ver una película sin proyectarla, por ejemplo manipulando el negativo con las manos o en una sala de montaje–, el fenómeno moderno de la interposición de los campos artísticos ha sido descrito por Adorno bajo el apelativo del *deshilachamiento de las artes* con, como fatal consecuencia –ligada al montaje, en la esfera estética, de elementos heterogéneos en esta esfera, como los documentos fotográficos del *Arbeitsjournal* o de la *Kriegsfibel*–, la indeterminación estética de la noción misma de "arte":

> Hostil a un ideal de armonía que presupone por así decir como aval del sentido, relaciones ordenadas dentro de los géneros, el deshilachamiento de las artes (*die Verfransung der Künste*) quisiera escapar al enredo ideológico del arte (*aus der ideologischen Befangenheit von Kunst*), que lo alcanza en tanto arte, en tanto esfera autárquica del espíritu, hasta el corazón mismo de su constitución. Es como si los géneros artísticos, al negar los contornos firmes de su figura, royeran el concepto mismo del arte. El

[45] J.-L. Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil? Benjamin, Lyotard, Rancière*, París, L'Harmattan, 2007 (pero no deduciría de esta observación, como hace Jean-Louis Déotte, que el cine sería "el aparato posmoderno por excelencia")

fenómeno originario del deshilachamiento del arte, lo encontramos en el principio del montaje, que se impuso antes de la Primera Guerra Mundial con la explosión cubista y, ciertamente de manera independiente a ésta, en los experimentadores como Schwitters, y luego en el dadaísmo y el surrealismo. Pero ¿qué hace el montaje, sino perturbar el sentido de las obras de arte por una invasión de fragmentos salidos de la realidad empírica –invasión sustraída a la legislación del sentido–, y a la vez infligir un desmentido al sentido? El deshilachamiento de los géneros artísticos acompaña casi siempre a la sujeción que las configuraciones tienen sobre la realidad extra-estética. Y es justamente esa sujeción la que es estrictamente opuesta al principio de la puesta en reflejo (*Abbildung*) de esta realidad extra-estética. Cuanto más deja un género entrar en él lo que su *continuum* inmanente no contiene en sí mismo, más participa de lo que le es extraño, de lo que pertenece al orden de la cosa, en lugar de imitarla. Se vuelve virtualmente una cosa entre otras cosas, se vuelve algo que no sabemos lo que es.[46]

Al disponer "cosas entre otras cosas" –por ejemplo una rueda usada, dos muletas y un molinillo de café sobre una placa en el *ABC de la guerra*, con un epigrama lírico como leyenda (il. 11)–, Bertolt Brecht nos vuelve ardua la tarea a nivel estético, ya que hace de su *trabajo* una *cosa* difícil de identificar como *obra* de arte. El "deshilachamiento de las artes" es por lo tanto característico de todos esos montajes fotográficos. Cuando Brecht, en su *Diario de trabajo*, evoca sus dudas sobre *El círculo de tiza caucasiano* y hace

[46] T. W. Adorno, "L'art et les arts" (1967), trad. J. Lauxerois y P. Szondy, *L'Art et les arts*, París, Desclée de Brouwer, 2002.

referencia a un cuadro de Bruegel, podemos tranquilizarnos en cuanto a los terrenos artísticos que convoca juntos[47]. Pero, cuando pasamos la página y nos encontramos súbitamente cara a cara con Pío XII, Rommel y una visión de un osario (il. 15), recaemos en la dificultad intrínseca al "deshilachamiento de las artes": ya no sabemos exactamente "lo que es". No es ni un argumento político en el sentido estricto, ni una obra de arte en el sentido estricto. Es un montaje al estilo del *Bilderatlas* de Warburg –pienso, precisamente, en las últimas placas en las que se veía al papa Pío XI, dignatarios fascistas y documentos de pogromos antisemitas[48]–, tres imágenes desemejantes reunidas para plantear una cuestión.

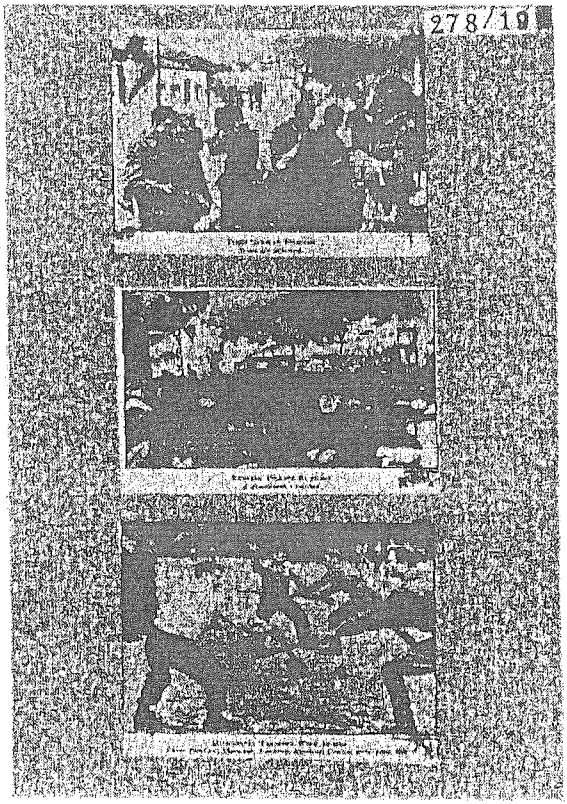
La *interposición* que interviene en este montaje no concierne por lo tanto únicamente a la desemejanza de los tres documentos: nos confronta también a una heterogeneidad de los campos simbólicos en juego. ¿Es una libre asociación artística? ¿Una reflexión histórica? ¿Una hipótesis antropológica? ¿Una maqueta dramatúrgica? ¿Un repertorio de gestos fundamentales? Es todo esto a la vez, todo lo que Brecht quiere *montar* –como antaño se "montaban" las *naturalia* en marcos complejos, monturas construidas *ad hoc*– para extraer un saber utilizable en otra parte. Los montajes del *Arbeitsjournal* son más explícitamente "cinematográficos", por otra parte, cuando ofrecen series o *secuencias* gestuales, como los veinte pictogramas de la "danza de Hitler", el 17 de junio de 1940, al anunciar-

[47] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

[48] A. Warburg, *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne* (1927-1929), ed. M. Warnke y C. Brink, Berlín, Akademie Verlag, 2000 (ed. revisada 2003). Cf. G. Didi-Huberman, "L'image brûle", *Penser par les images*, *op. cit.*

16. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 17 de junio de 1940: "Hitler baila. El Fuhrer ejecuta el baile de San Vito de la victoria. La serie de imágenes, recogidas en las noticias alemanas, quizás ofrezca la visión más íntima que haya visto el mundo de Adolf Hitler. Muestra al Furhrer en el momento más feliz de su existencia. Acaba de saber que Francia está dispuesta a capitular." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 277/12).

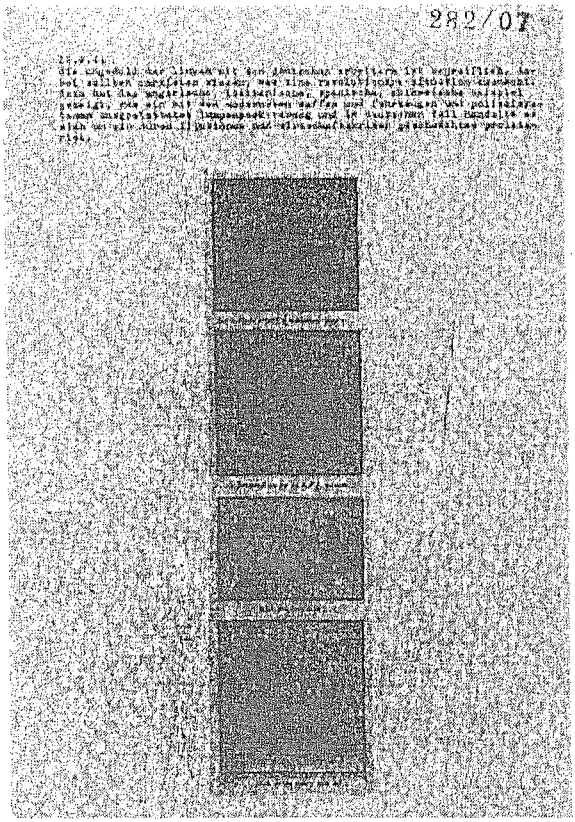
se la rendición de las tropas francesas (il. 16), la serie de gestos captados durante la campaña rusa, con su contra-plano de pueblos incendiados (il. 17), o también la secuencia del nazi herido por las FFI durante la batalla de París, en septiembre de 1944 (il. 18).



17. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 3 de diciembre de 1941: "Soldados alemanes cansados. Pueblo ruso incendiado. Moscovitas entrenándose con picos." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 278/19).

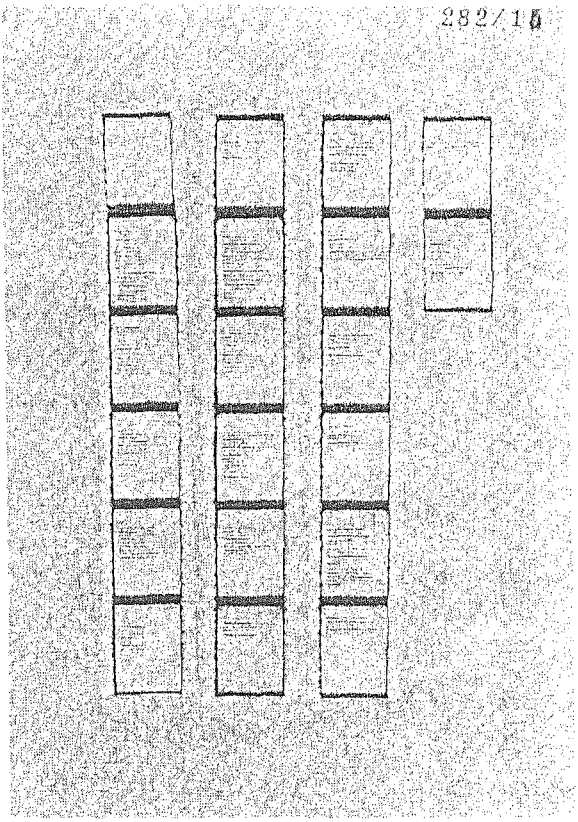
Finalmente, el más desconcertante –pero el más experimental– de los dispositivos utilizados por Brecht es el que consiste en poner juntas listas escritas, por ejemplo la recensión de sus *Poemas del exilio*, en diciembre de 1944, con los contactos de sus manuscritos realizados por Ruth Berlau[49] (il. 19). Como si los poemas necesitaran no sólo su

[49] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*



18. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 12 de septiembre de 1944: "En una calle de París, un nazi herido... una mujer F.F.I. se precipita sobre él... lo desarma... y ayuda a llevárselo." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 282/07).

remión gráfica, sino también su exposición fotográfica y, casi, cinematográfica. Como si la literatura necesitara su puesta en movimiento fílmica en el desfile serial de una producción que tiene al exilio como única unidad de tiempo. Más tarde, según sabemos, Brecht difractará la iconografía de sus *Modellbücher* a partir de la unidad de tiempo que constituye una representación teatral de *Antígona* o de *Madre*



19. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, diciembre de 1944: "Poemas de exilio." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 282/15).

Coraje: son largas secuencias casi crono-fotográficas –noventa y cuatro imágenes para *Antígona*, en 1948, doscientos treinta y una para *Madre Coraje*, en 1949[56]– donde se unen maqueta dramatúrgica, repertorio de gestos fundamentales y reflexión sobre el tiempo de la representación: todas estas cosas interpuestas en la misma imagen respecto a todas las demás.

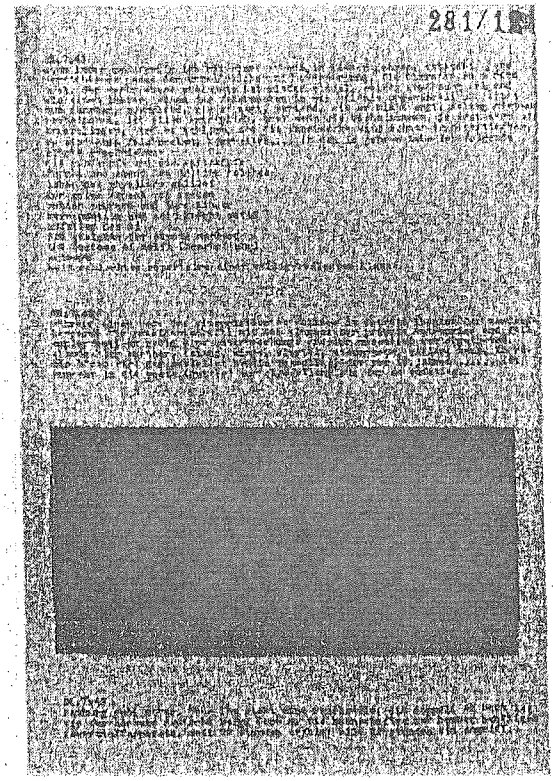
[56] *Id.* "Antigonemodelle", *art. cit. Id.* "Couragemodelle", *art. cit.*

PERO, ¿qué tipo de significado se obtiene recortando, interponiendo, difractando, desmontando, remontando así los elementos del tiempo cronológico? Un caso elemental, que resalta, se halla en el *Arbeitsjournal* con fecha del 25 de julio de 1943: se ven dos fotografías de Hitler tomadas con diez años de separación (il. 20), al igual que en la *Kriegsfibel* se puede ver, en 1955, dos retratos de Hitler colocados para abrir y cerrar el libro de imágenes[51]. Este montaje rudimentario nos muestra que entre los dos clichés –uno tomado en 1933, el otro en 1943–, *el tiempo pasa*, habrá pasado tiempo. En 1943, los rasgos de Hitler se han marcado, ya no se encuentra en el triunfalismo y los ramos de flores de su acceso al poder, como se le ve en el documento de la izquierda, sino en la rigidez de una tentativa por ocultar a los alemanes por qué su ejército ya no avanza por las llanuras heladas de Rusia, y por qué tantos soldados no vuelven. El tiempo pasa, lo que quiere decir: el destino cambia, la aplastante victoria de Hitler en 1933 y luego en 1940 ha dado paso a los signos precursores de la derrota. Esto también significa: *la muerte aparece* en el intervalo de estas dos imágenes y, también, en el rostro mismo de Hitler sometido a estos dos estados del tiempo[52].

El montaje histórico cobra por lo tanto, aquí, un valor alegórico. Al hojear la *Kriegsfibel*, a veces se sorprende uno

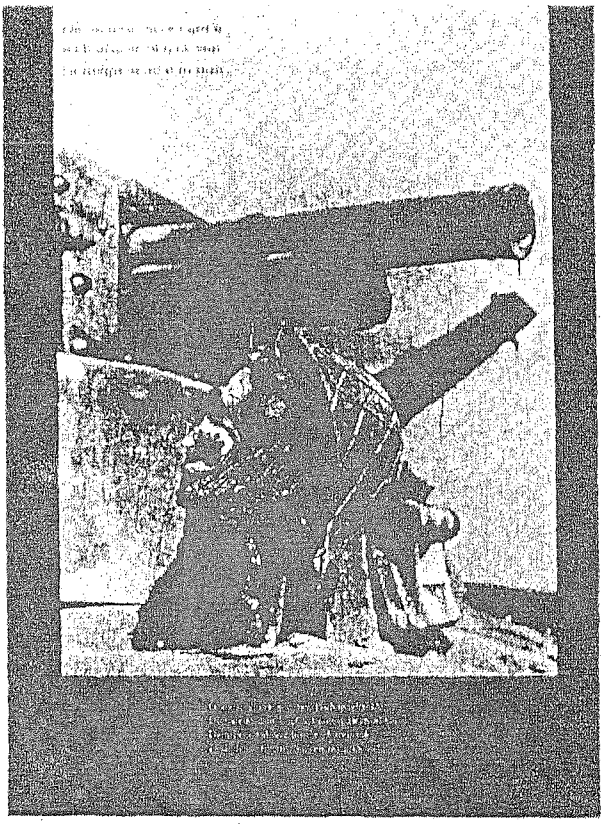
[51] *Id. ABC de la guerra, op. cit.*

[52] Sobre el rostro de Hitler como objeto sobredeterminado, cf. C. Schmölders, *Hitlers Gesicht. Eine physiognimische Biographie*, Munich, Beck, 2000.



20. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 25 de julio de 1943: "Diez años han transformado a Hitler. La fotografía de la izquierda lo muestra durante un discurso ante sus partidarios, antes de la toma de poder, el 30 de enero de 1933. La fotografía de la derecha (con fecha de noviembre pasado) lo muestra intentando explicar lo que le ha ocurrido a sus ejércitos en Rusia. Observen entre otras cosas la diferencia de contorno de cintura." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 281/12).

condensando los retratos que la componen –los dignatarios políticos, los soldados, la gente del pueblo– con las señales de la destrucción que la guerra coloca en todas partes. A través de esto, la boca de Hitler, abierta bajo su flujo de imprecaciones mortíferas, viene a rimar visualmente con la



21. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 44: "El cráneo de un soldado japonés, clavado por las tropas estadounidenses en un tanque japonés incendiado. El fuego destruyó el resto del cadáver."

boca abierta del soldado quemado vivo, cuya *calavera* se ha fijado en un grito eterno (il. 21). Entre estos dos estados del rostro destinado a la muerte –retrato, cráneo– se interponen y se imponen todas las *máscaras* con las que el *Arbeitsjournal* y la *Kriegsfibel* multiplican las ocurrencias: máscaras de soldados sometidos a condiciones extremas de altitud o de frío, máscaras anti-gas de los civiles confrontados a una guerra en que el aire mismo puede ser el enemigo mortal, vendajes de

los heridos desfigurados, de los quemados, de los fusilados[53]... A la espera de las imágenes de máscaras mortuorias que Brecht reunirá antes de recomendar que le saquen una placa de sus propios restos mortales[54].

Reinold Grimm caracterizó la empresa brechtiana de la *Kriegsfibel* como una "emblemática marxista": marxista en su contenido, emblemática su forma. Lo que autorizaba al exégeta a mostrar un cráneo grabado del siglo XVI, sacado de *Emblemas morales* de Juan de Orozco, como una "fuente" posible de la placa donde arde el cráneo del soldado calcinado[55]... Más exactamente, como una fuente de elección estilística a la que Brecht habría procedido para componer sus especies de *Desastres de la guerra*. No sólo el "fotoepigrama" brechtiano replantea a su manera la antigua cuestión de las relaciones entre visibilidad y legibilidad, cuestión inherente a todo dispositivo alegórico[56], sino que también parece retomar muy exactamente la estructura clásica del emblema, esa derivación del epigrama inventada por André Alciat en el siglo XVI[57].

[53] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.* *Id. ABC de la guerra*, *op. cit.*

[54] *Id.*, *Diario de trabajo*, *op. cit.* Sobre la máscara mortuoria de Brecht, cf. W. Hecht, *Bertolt Brecht, Sein Leben in Bildern und Texten*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1978.

[55] R. Grimm, "Marxistische Emblematik. Zu Bertolt Brecht Kriegsfibel", *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*, dir. R. von Heydebrand y K. G. Just, Stuttgart, Metzler, 1969.

[56] Cf., entre otros R. Klein, «La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les *imprese*, 1955-1612» (1957), *La Forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, París, Gallimard, 1970. M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964-1974. C.-P. Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1987.

[57] A. Alciat, *Les emblèmes* (1551), París, Klincksieck, 1997. Cf. P. Laurens, «Épigramme», *art. cit.*

Brecht, en efecto, dispone sobre el fondo negro de sus placas de atlas tres elementos distintos y no dos –la imagen fotográfica y el epigrama poético–, como se podría pensar primero. Siguiendo el estilo preciso del emblema clásico, cada placa (o casi) de la *Kriegsfibel* comprende una representación visual, *imago* articulada en dos modalidades textuales distintas: la leyenda de la fotografía, generalmente recortada en un periódico de actualidades, hace oficio de lo que los teóricos humanistas, y luego barrocos, han llamado la *inscriptio*; mientras el epigrama propiamente dicho "moraliza" el todo al desempeñar el papel de *subscriptio*[58]. ¿Es esto decir que Brecht se dedica, en el *ABC de la guerra*, a un puro ejercicio de estilo pasado, a un simple juego de referencia literaria? En absoluto. Philippe Ivernel incluso ha estimado que la comparación entre el *ABC de la guerra* y el alegorismo renacentista o barroco, "si tiene el mérito de llamar la atención sobre cierto tipo de relación entre la imagen y el escrito, es engañosa en cuanto al fondo[59]".

El "fondo": es decir el contenido mismo de los montajes propuestos por Brecht en su atlas. "La lección marxista de Brecht, escribe Ivernel, no funciona en absoluto como una lección barroca que afirma el más allá del sentido frente a

[58] Sobre esta estructura canónica del emblema y sus variantes, cf. W.S. Heckscher, "Rennaissance Emblems" (1954), *Art and literature. Studies in Relationship*, Durham-Baden-Baden, Duke University Press-Valentin Koerner, 1985. A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, Munich, Beck, 1964. C. Balavoine, «Le statut de l'image dans les livres emblématiques en France de 1580 à 1630», *L'Automne de la Renaissance*, dir. J. Lafond y A. Stegmann, Paris, Vrin, 1981. B. F. Scholz, *Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien*, Berlín, Erich Schmidt Verlag, 2002.

[59] P. Ivernel, "Passages de frontières", *art. cit.*

las vanidades terrestres, es decir sensibles. En el *ABC de la guerra*, el escrito desvela la imagen pero sin descarnarla, la desvela, por así decir, dejándose a su vez interrogar por ella (como ya incita la leyenda). No traduce la voz de un dios trascendente [...], sino todo lo más el punto de vista, por fuerza histórico, de un marxista en situación, que se pregunta sobre las obligaciones y las exigencias de la acción colectiva"[60]. Por lo tanto hay que mirar y comprender la terrible fotografía del cráneo calcinado muy por debajo de un emblema universal sobre la vanidad del cuerpo humano: "Morimos cada día" (*quotidie morimur*), decía la *inscriptio* de *Emblemas morales*, y la *subscriptio* bordaba su poema sobre la vida terrestre como trabajo constante de su propia muerte... Brecht, por su parte, afirma algo muy diferente: sugiere un cuestionamiento de la macabra puesta en escena operada por el vencedor que ha puesto intencionadamente la cabeza de su enemigo sobre la torreta del tanque. Luego, Brecht une en su epigrama el *tanque* en cuestión con el *banco*, ese nervio capitalista de la guerra: "Este efecto sonoro[61] desvela, bajo la mítica violencia de la guerra, un funcionamiento regular de la economía. La meditación barroca remite entonces brutalmente a lo cotidiano de las sociedades humanas, nudo del problema. Se transforma en cólera, se carga de energía política"[62].

Pero las cosas son más complejas todavía en esta relación que teje el escritor entre una inmemorial *tradición* –el cráneo como emblema, la estructura epigramática– y una lección política que concierne, de parte a parte, a la *actua-*

[60] *Ibid.*

[61] En francés, "tanque" = "tanque" y "banco" = "banque", riman.

[62] *Id.* "L'oeil de Brecht", *art. cit.*

lidad de la guerra mundial. No es una casualidad si Brecht, en su poema, reúne el presente del cadáver del soldado japonés, con su aspecto de espanto o incluso de espantapájaros, interpelándolo con las palabras de Shakespeare, aquellas con que Hamlet meditaba ante el cráneo del "pobre Yorick":

> ¡Oh, pobre Yorick del tanque de la jungla!
> He aquí tu cabeza en un pico del carro.
> Tu muerte fue para el banco Domei,
> Mas tus padres aún le deben mucho.[63]

No hay duda de que la tradición alegórica se convoca aquí para pensar un momento preciso de la historia contemporánea. Pero el montaje temporal que resulta de tal recurso enriquece y hace singularmente más complejo el *ojo de la historia*, quiero decir la mirada de Brecht sobre la guerra americano-japonesa en 1943. Entonces se entiende que todo el *montaje* tiene por efecto poner en crisis –voluntariamente o no– el *mensaje* que se supone debe vehicular. Ciertamente, el tanque, visible en el documento fotográfico, permite a Brecht imaginar el banco que ha hecho posible una producción de masa especulando sobre las deudas de aquellos mismos (o sus parientes) a los que mandan a la guerra. Pero el cráneo que se impone en el primer plano de la imagen, con los detalles triviales, no subliminales, del casco militar o de la piel quemada aún adherida al hueso, ese cráneo es convocado por Brecht en la *figura*, en el *desvío* literario, barroco, casi chocante, de una cita shakespeariana. Basta, en efecto, leer aquí "Pobre Yorick" (*O*

[63] B. Brecht, *ABC de la guerra*, *op. cit.* p. 44

amer Yorick) para volver a oír las famosas palabras de Hamlet ante el cráneo del bufón:

> Este cráneo tenía una lengua y podía cantar antaño (*that skull had a tongue in it and could sing once*), [...] ¡Ay, pobre Yorick! Yo le conocí, Horacio... Era un hombre sumamente gracioso, de la más fecunda imaginación. Me acuerdo que siendo yo niño me llevó mil veces sobre sus hombros... y ahora su vista me llena de horror, y oprimido el pecho palpita... Aquí estuvieron aquellos labios donde yo di besos sin número. ¿Qué se hicieron tus burlas, tus brincos, tus cantares y aquellos chistes repentinos que de ordinario animaban la mesa con alegre estrépito? Ahora, falto ya enteramente de músculos, ni aún puedes reírte de tu propia deformidad (*not one now to mock your own grinning*)[64]

Más allá de toda reflexión general sobre la muerte y la vanidad, inherente a la visión de un cadáver o de un cráneo –"este cráneo tenía una lengua... ¡Ay!... Yo le conocí... y ahora... me llena de horror...", etc.–, el recurso alegórico y la referencia teatral *dialectizan* la mirada con que observar este documento macabro de la guerra americano-japonesa. De hecho, Brecht alegoriza el documento para confrontarnos mejor a su *ambigüedad* por una parte, a su *crueldad* por otra. La ambigüedad surge del encuentro entre la calavera y la evocación del bufón. Si ante este cráneo se puede hablar espontáneamente de un "grito eterno" ligado a la irreversible desaparición de los labios, también habrá que

[64] W. Shakespeare, *Hamlet*, trad. L. Fernández de Moratín, en *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, M. Rivadeneyra y Comp., 1846.

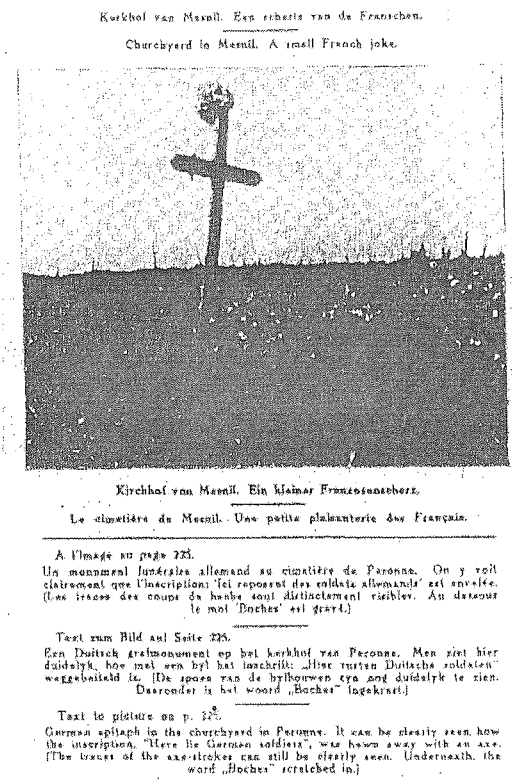
hablar, a causa del desvío shakespeariano propuesto por Brecht, de una mueca, incluso de un alegre estrépito eterno, mueca y risa cuya iconografía popular y carnavalesca ha sacado a menudo partido de estas dos maneras posibles de mirar los dientes de un cráneo humano.

La crueldad, en cuanto a ella, no resulta solo del objeto macabro como tal. Es acentuada, incluso reconstruida, por la puesta en escena de que ha sido objeto esta mortaja para servir como trofeo fotográfico del triunfalismo militar americano. La elección de Brecht, en este sentido, remite directamente a los montajes políticos propuestos en 1924 por Ernst Friedrich en su insostenible libro de imágenes *Krieg dem Kriege!* En él se veía por ejemplo, bajo el título "Un pequeño chiste de los franceses" (*ein Kleiner Franzosenscherz*), un cráneo sobre una cruz de madera, imagen colocada frente a cabezas humanas sobre bayonetas, con la *subscriptio* muy irónica: "Las virtudes de los hombres más nobles florecen en la guerra"[65] (ils. 22-23). Cuando Brecht, en su *Arbeitsjournal* en julio de 1941, introduce la visión alegórica de una América idealizada, no es para mostrarla cruelmente con una fotografía donde se ve a su propio amigo Lion Feutchtwanger detrás de las alambradas de un campo de concentración francés[66].

Pero uno tiene derecho a seguir preguntándose, a la luz de las reflexiones emitidas por Philippe Ivernel, sobre el carácter *alegórico* o no de estos procedimientos brechtianos de montaje *histórico*. ¿Acaso no es una evidencia que los dos términos, alegoría e historia, se excluyen el uno al

[65] E. Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, *op. cit.* Mismo tipo de imagen en B. Brecht, *ABC de la guerra*, *op. cit*, p. 45.

[66] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*


Kerkhof van Mesnil. Een scherts van de Franschen.
Churchyard in Mesnil. A small French joke.
Kirchhof von Mesnil. Ein kleiner Franzosenscherz.
Le cimetière de Mesnil. Une petite plaisanterie des Français.
A l'image au page 225.
Un monument funéraire allemand au cimetière de Péronne. On y voit clairement que l'inscription: 'Ici reposent des soldats allemands' est envelée. (Les traces des coups de hache sont distinctement visibles. Au dessous le mot 'Boches' est gravé.)
Text zum Bild auf Seite 225.
Een Duitsch grafmonument op het kerkhof van Peronne. Men ziet hier duidelijk, hoe met een byl het inschrift: „Hier ruhen Deutsche soldaten" weggehakt is. (De sporen van de bijlhouwen zijn nog duidelijk te zien. Daaronder is het woord „Boches" ingekrast.)
Text to picture on p. 225.
German epitaph in the churchyard in Peronne. It can be clearly seen, how the inscription, "Here lie German soldiers", was hewn away with an axe. (The traces of the axe-strokes can still be clearly seen. Underneath, the word „Boches" scratched in.)

22. Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, 1924, p. 226: "El cementerio de Mesnil. Una pequeña broma de los franceses".

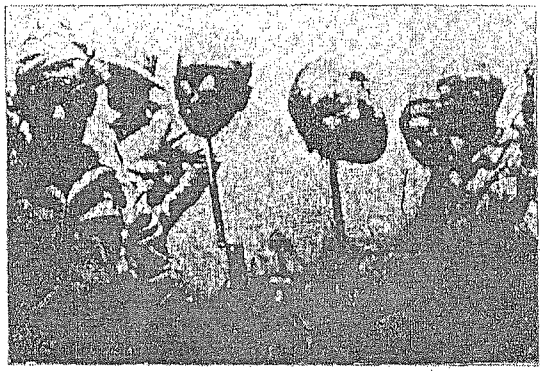
otro? ¿No es la alegoría tan intemporal y general como la historia es singular y fechada? Pero he aquí que el pensamiento de Walter Benjamin muestra de nuevo su fecundidad teórica para abordar, por lo menos en dos niveles, esta cuestión. Por una parte, Benjamin propuso él mismo una interpretación de los poemas brechtianos del exilio en el momento mismo de su escritura: interpretación esencialmente dialéctica, puesto que hace de esta poesía de guerra una obra de *palabras para sobrevivir*, es decir una obra de

„De edelste deugden van den mensch ontwikkelen zich in den oorlog!"
(Graaf Moltke.)

In den oorlog der spanjaarden tegen de, om hunne onafhankelykheid strijdende marokkanen, hebben Spaansche soldaten den gevangen het hoofd afgesneden en opgespiest

"The noblest virtues of men are developed in war!" (Count Moltke.)

In the war of the Spaniards against the Moroccans fighting for their independence, the Spanish soldiers cut off the heads of their prisoners and stuck them on poles.



„Die edelsten Tugendren der Menschen entfalten sich im Krieg!"
(Graf Moltke.)

Im Krieg der Spanier gegen die ihre Unabhängigkeit verteidigenden Marokkaner haben spanische Soldaten den Gefangenen die Köpfe abgeschlagen und aufgespießt.

"Les vertues d'hommes les plus nobles florissent dans la guerre".
(Citat du comte Moltke.)

Pendant la guerre des Espagnols contre les Marocains défendants leur indépendence, des soldats espagnols ont coupé et enfercé les têtes aux prisonniers.

23. Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, 1924, p. 227: "Las virtudes de los hombres más nobles florecen en la guerra (cita del conde Moltke)".

puro presente histórico, a la vez que una obra de *palabras supervivientes*, es decir una obra de presente impuro, de presente reminiscente. Brecht escribe su *ABC de la guerra* utilizando, dice Benjamin, "palabras a las que ha pedido, en relación a su forma poética, que sobrevivan al próximo naufragio del mundo"[67]: palabras pronunciadas en presente en

[67] W. Benjamin, "Commentaire de poèmes de Brecht" (1938-1939), trad. P. Ivernel, *Essais dur Brecht*, *op. cit.*

vista de un futuro mejor, si es posible. Pero también son "palabras primitivas", añade Benjamin en referencia al estilo epigramático: palabras "lapidarias", tan breves como perennes, como se ven en las tumbas antiguas, lo cual permite casi apreciar en Horacio un estilo posible de respuesta a los mismísimos agentes de la Gestapo[68].

Walter Benjamin desarrolla en realidad este tipo de razonamiento sobre la obra entera de Brecht. Así, "el teatro épico presenta formas que responden a las nuevas técnicas del cine y de la radio" a la vez que encarna "la herencia [misma] del drama medieval y barroco"[69]. Por lo tanto, paradoja: "[en este] nuevo teatro, no se observará sin sorpresa hasta qué punto su origen histórico (*sein geschichlicher Ursprung*) se remonta lejos"[70]. Además hay que observar que, armado con su trabajo sobre el drama y la alegoría barrocos, Walter Benjamin estaba en condiciones de alumbrar a Brecht incluso sobre ese "origen histórico", por ejemplo haciéndole descubrir los escritos de Baltasar Gracián[71].

Por lo tanto, ahora debemos releer las páginas de Walter Benjamin sobre la alegoría barroca a nivel de historia del lenguaje y de las formas entendidas como *historia de las supervivencias*, para replantear, en Brecht, la cuestión del alegorismo moderno. "La alegoría, no más que otras formas de expresion, no ha perdido su significado escribe Benjamin por el simple hecho de su *envejecimiento*. Al

[68] *Ibid.*

[69] *Id.* "Qu'est-ce que le théâtre épique? (1re version)", *art. cit.*

[70] *Ibid.*

[71] Cf. H. Lethen y E. Wizisla, ""Das Schwierrigste beim Gehen ist das Stillestehn". Benjamin aschenkt Brecht Gracián. Ein Hinweis.", *Theater der Zeit. The Brecht Yearbook*, XXIII, 1998.

contrario, aquí vemos que entra en juego, como ocurre a menudo, un conflicto entre el más antiguo y el más nuevo de sus significados, un conflicto que tendía tanto más a permanecer en la sombra, que no había sido formulado, y era profundo y empecinado"[72]. ¿No es esto decir, en nuestro contexto, que la intemporalidad metafísica de las alegorías sagradas no "sobrevive" en Brecht más que bajo la forma de un conflicto no formulado del alegorismo con su aplicación enteramente destinada a la temporalidad histórica y profana? Ahora bien, este conflicto ya existe en la época barroca: toda la cuestión planteada por Benjamin viene a saber lo que la *alegoría hace de la historia* o *hace historia* hasta en sus más fantasiosos o enigmáticos juegos significantes.

En primer lugar, hay que reconocer en la alegoría una especie de relevo moderno de una relación con la historia de la que la epopeya, justamente –otro gran paradigma brechtiano– ha sido, desde la Antigüedad, la fórmula "clásica": "La epopeya es de forma clara y evidente la forma clásica de una historia significante de la naturaleza, así como la alegoría en su forma barroca"[73]. De tal manera que habría que ver "en la historia el contenido [mismo] del drama barroco (*Geschichte als Gehalt des Trauerspiels*)"[74]. Pero, ¿bajo qué forma? Bajo la forma –entre otras– de una "imbricación" o intrincación (*Verschränkung*) que condensa la alegoría[75]. Por ello, la alegoría *interrumpe*, suspende el desarrollo cronológico de la acción: observa en los intermedios del

[72] W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*
[73] *Ibid.*
[74] *Ibid.*
[75] *Ibid.*

drama barroco donde surge un valor que Benjamin llama "exegético", pero que "seculariza" la historia por su misma presentación: "La simultaneización de los acontecimientos [en el intermedio alegórico de los dramas barrocos] es el procedimiento más radical que permite presentar el tiempo presente en el espacio (*Vergegenwärtigen der Zeit im Raume*) –y ¿qué es pues su secularización, sino su transformación en puro presente?"[76].

En segundo lugar, la alegoría reconduce esta interrupción del *continuum* cronológico a nivel espacial: *trocea* la naturaleza exponiendo objetos parciales, "detalles amorfos", procediendo a la "ostentación arrogante [del] objeto banal" e inanimado[77]. Es el montaje de estas "naturalezas muertas" el que hace entonces del objeto un emblema en que "el instante de la expresión coincide con un verdadero surgimiento de imágenes" dispersadas en una "multitud caótica"[78]. Consecuencia de ese troceamiento que, aquí mismo, hemos experimentado al recorrer los collages del *Arbeitsjournal* o las placas de la *Kriegsfibel* (un guante en una cruz, cascos dispersos, unas muletas con un paraguas, unas cebollas con una prótesis, un cráneo sobre la torreta de un tanque (ils. 4, 10, 11, 14, 21: "La historia hace su entrada en el teatro de la acción"... pero en forma de *ruina*, de vestigio, de laguna, de objeto desplazado o arqueológico[79].

He aquí porqué, por debajo de toda reflexión metafísica sobre la vanidad de las cosas terrestres, la alegoría encuentra su *gestus* fundamental en la "tristeza", la aflic-

[76] *Ibid.*
[77] *Ibid.*
[78] *Ibid.*
[79] *Ibid.*

ción, el luto (*Trauer*) ante la historia de los hombres[80]. He aquí porqué el emblema por excelencia se convierte en el cadáver (*die Leiche als Emblem*)[81] y, sobre todo, en la calavera: "En la alegoría, la *facies hippocratica* [melancólica] es la que se ofrece a la mirada del espectador como un paisaje primitivo petrificado. La historia (*die Geschichte...*), por lo que siempre ha tenido de intempestivo (*...in allem was sie Unzeitiges*), de doloroso, de imperfecto, se inscribe en un rostro –no: en una calavera (*in einem Antlitz –nein in einem Totenkopfe aus*)"[82]. He aquí por qué, finalmente, la imaginación de la guerra difícilmente existe sin la producción de este tipo de alegorías.

Es un hecho histórico: se observa que la expresión figurada de los emblemas en los orígenes de nuestra modernidad europea, tuvo a la guerra y a la política como apuestas fundamentales. El primer conjunto de este tipo se dice que es el libro, en 1551, de Claude Paradin titulado *Devises héroïques*[83]. Robert Klein, en su estudio magistral sobre los *imprese* del Renacimiento, nos recuerda desde el principio que "Giovio cuenta en un pasaje famoso de su *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, escrito hacia 1550, que esa moda había sido introducida en Italia por los capitanes de Carlos VIII de Francia, e imitada primero por los hombres de guerra italianos, que dibujaban *imprese* sobre sus armas y estandartes, y se los daban a sus hombres para que se les reconociera en la pelea y para estimular su

[80] *Ibid.*

[81] *Ibid.*

[82] *Ibid.*

[83] C. Paradin, *Devises Héroïques*, Lyón, Jean de Tournes & Guillaume Gazeau, 1551.

valor"[84]. La *Kriegsfibel* de Bertolt Brecht se presenta, bajo esta perspectiva, como una "empresa" (*impresa*) o un "designio" (una *divisa*) moderno destinados a que se reconozca quién está en la pelea, quién es bueno y quién no sabe que es malo, quién es el presuntuoso y quién el verdadero valiente.

La representación de la guerra no ha cesado, en los siglos XIX y XX, de seguir las vías del alegorismo. En particular, son innumerables las apariciones de cráneos y de esqueletos –ya sean terroríficos o satíricos– en los primeros planos de esta iconografía[85]. En la época de Brecht, los montajes dadaístas toman valor de alegorías políticas hasta que John Heartfield presta a este género toda su fuerza polémica en el marco de la lucha anti-nazi[86]. Una obra tan abiertamente política como *Deutschland, Deutschland über alles*, escrita en 1929 por Kurt Tucholsky y "fotomontada" por John Heartfield, no dudaba en calificar ciertos documentos fotográficos de *alegorías* para un pensamiento de la guerra[87]. Cuando Brecht publica su *Kriegsfibel*, en 1955,

[84] R. Klein, « La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les *imprese* », *art. cit.* Sobre la emblemática humanista y barroca de la muerte y de la guerra, cf., entre otros, A. Henkel y A. Schöne (dir.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart.Weimar, Metzler, 1996, col. 1967-1996. J. Manning, *The Emblem*, Londres, Reaktion Books, 2002.

[85] Cf. S. Holsten, *Allegorische Darstellungen des Krieges, 1870-1918. Ikonologische und ideologiekritische Studien*, Munich, Prestel-Verlag, 1976.

[86] Cf. H. Bergius, *Montage und Metamechanik*, *op. cit.* P. Pachnicke y K. Honnef (dir.), *John Heartfield*, Berlín-Colonia, Akademie der Künste-DuMont, 1991.

[87] K. Tucholsky, *Deutschland, Deutschland über alles*, Berlín, Neuer Deutscher Verlag, 1929 (reed. Hamburgo, Rowohlt, 1973). Sobre las relaciones entre este libro y la *Kriegsfibel* de Brecht, cf. H. Frank, "Blick auf Brechts *Kriegsfibel*. Zur Ästhetik der Beziehung von Bild und Word", *Kunst und Kunstkritik der drei iger Jahre. 29 Standpunkte zu künstlerische und ästhetischen Prozessen und Kontroversen*, dir. M. Rüger, Dresde, Verlag der Kunst, 1990.

la *Paloma de la paz* de Picasso ya estaba cosida –desde 1949– sobre el gran telón del escenario del Deutsches Theater como "emblema permanente"[88].

Pathos

WALTER Benjamin cuestionó profundamente, en el marco de sus reflexiones sobre el drama barroco, dos prejuicios ligados a la noción de alegoría. Por una parte, la intemporalidad y la trascendencia alegóricas son severamente criticadas desde el momento en que Benjamin consigue mostrar la *inmanencia política* de las alegorías en lo más críptico, lo más jeroglífico o más "numismático" de sus juegos significantes: "La naturaleza que lleva la *huella de la historia*, al ser el teatro de los acontecimientos, tiene algo de numismática"[89]. Lo cual permite comprender conjuntamente la naturaleza enigmática de la alegoría y su tenor histórico, por lo tanto comprometido con la esfera pública y política. Cuando Brecht, en su *ABC de la guerra*, hace resonar enigmáticamente el mar de las voces sumergidas, no está lejos, en efecto, de esta articulación paradójica que hace posible su montaje icono-gráfico, documental y alegórico a la vez (il. 5).

Por otra parte, Benjamin consiguió liberar a la alegoría de su antigua y antipática reputación de frialdad: La oscu-

[88] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

[89] W. Benjamin, *Origine du drame baroque*, *op. cit.*

ridad de la exégesis y, por lo tanto, la complejidad significante de las alegorías –donde "cada personaje, cada objeto, cada combinación puede significar cualquier otro"[90]– deben ser entendidas, en realidad, dentro de una *inmanencia expresiva* en la que la *huella del afecto* nunca es puesta fuera de juego: "La alegoría no es una convención de la expresión, sino la expresión de una convención. Y al mismo tiempo la expresión de la autoridad, expresión secreta, a causa de la nobleza de sus orígenes, y pública en función del terreno [histórico, político] donde se ejerce. Es otra vez la misma antinomia que encontramos bajo forma plástica en el conflicto entre una técnica fría, lista para servir, y el surgimiento expresivo de la *alegoresis* (*im Konflikt der kalten schnellfertigen Technik mit dem eruptiven Ausdruck der Allegorese*). Aquí también hay una solución dialéctica" –dicho esto contra todo el pensamiento estético "no dialéctico de la escuela neo-kantiana"[91]. He aquí por qué Benjamin se atreve muy rápido a comparar la alegoría barroca, en su "voluntad artística empecinada", a las producciones expresionistas –si no dadaístas y surrealista– de los años veinte[92]. *Historia* y *pathos* se reúnen, para acabar, en una manera de mirar el mundo, decididamente –y melancólicamente–, como una gran "historia patética" o *Leidensgeschichte*.

Ese es el núcleo de la visión alegórica (*der Kern der allegorischen Betrachtung*), de la exposición barroca de la histo-

[90] *Ibid.*
[91] *Ibid.*
[92] *Ibid.*
[93] *Ibid.*

ria como historia de los sufrimientos del mundo (*weltlichen Expositions der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt*).[93]

Ahora bien, a esta concepción patética de la historia responde directamente la exhortación de Brecht, fechada en 1952 y colocada por Klaus Schuffels y Philippe Ivernel como exergo en su edición francesa de la *Kriegsfibel*:

> La memoria de los sufrimientos padecidos (*das Gedächtnis der Menschheit für erduldete Leiden*) es asombrosamente corta en los humanos. Su imaginación de los sufrimientos por venir (*ihre Vorstellungsgabe für kommende Leiden*) es casi más débil todavía. El neoyorquino ha leído numerosas descripciones de los horrores causados por la bomba atómica, sin gran espanto aparente. El hamburgués todavía está rodeado de ruinas, y sin embargo duda en levantar el brazo contra un nuevo peligro de guerra. El pavor mundial de los años cuarenta parece olvidado. Muchos dicen: la lluvia de ayer no puede mojarnos. Es contra esta apatía (*Absgestumpftheit*) que debemos luchar [...]. Repitamos sin cesar lo que ha sido dicho mil veces ya, ¡para no haberlo dicho una vez menos de lo necesario! Renovemos nuestras advertencias, ¡aunque nos dejen en la boca un sabor a cenizas! Ya que la humanidad está amenazada por guerras en comparación con las cuales las anteriores parecerán torpes tentativas, y esas guerras estallarán de seguro si no rompemos las manos de aquellos que las preparan sin esconderse.[94]

Así como, según Benjamin, el pensador e historiador tiene como función política primera utilizar su memoria

[94] *Ibid. ABC de la guerre*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1985.

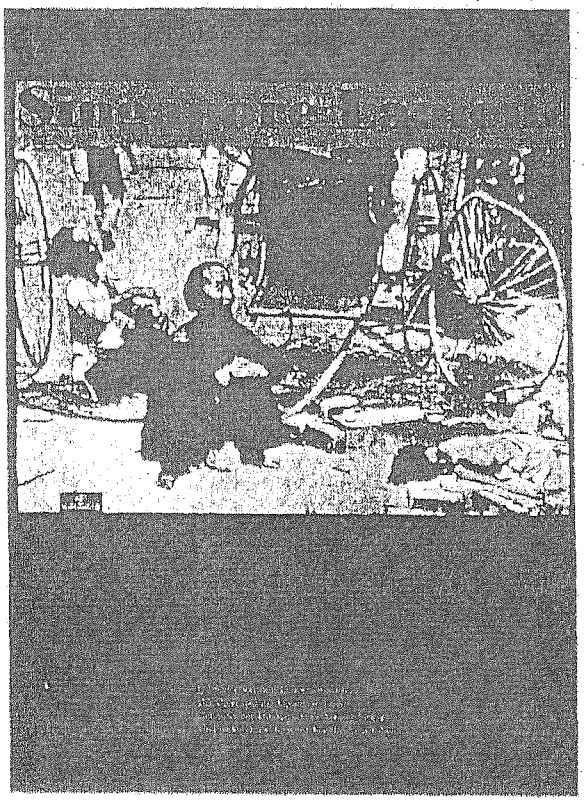
como "advertencia de incendios" futuros[95], igualmente, según Brecht, el poeta y el dramaturgo deben volver a poner en escena la "imaginación de los sufrimientos futuros" sobre la base de una "memoria de los sufrimientos padecidos". Así es cómo se replantea *la cuestión misma de la poesía* en su gesta lírica, en su tenor patético y en su función épica y política. El 5 de abril de 1942, por ejemplo, Brecht anota en su *Diario de trabajo* la impotencia que siente, como productor de palabras líricas, ante la guerra en curso: "ese tipo de poesía es como una botella al mar"... Pero no habla de otra cosa más que de la responsabilidad política del poeta ante las realidades de la *Leidensgeschichte*: "la batalla de *smolensk* también se libra por la poesía"[96].

Ahora bien, justo debajo de esta frase, Brecht pegó la fotografía, turbadora, de dos mujeres gritando de dolor ante los cadáveres de sus jóvenes hijos, entre los escombros del bombardeo de Singapur, el 7 de diciembre de 1941. Este documento le importa tanto, parece ser, que hará de él una placa central de la *Kriegsfibel* (il. 24), inscrita significativamente en una red de *situaciones de Pietà* en que vemos, en Londres, los cochecitos de niño amenazados por las bombas alemanas, en Palestina el dolor de las mujeres judías rechazadas al mar o, en la ciudad de Kerch, el de la mujeres rusas al descubrir los cadáveres de sus hijos asesinados[97]. No es una casualidad que el

[95] W. Benjamin, "Sur le concept d'histoire" (1940), trad. M. de Gandillac, revisada por P. Rusch, *Oeuvres, III*, París, Gallimard, 2000. Cf. M. Löwy, *Walter Benjamin: avertissement d'incendie. Une lecture des thèses «Sur le concept d'histoire»*, París, PUF, 2001.

[96] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

[97] B. Brecht, *ABC de la guerra*, *op. cit.* pp. 20, 48 y 59.



24. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 39: "Lamento de Singapur".

lamento de las madres de Singapur tome también posición en una secuencia de contraste extremo, ya que la placa siguiente de la *Kriegsfibel* muestra la indiferencia arrogante –repugnante– de un soldado americano posando ante el cadáver de un japonés abatido[98]. ¿Debe extrañarnos que Brecht haya construido un momento clave de

[98] *Ibid.*, pp. 39-40.

25: Bertolt Brecht, Couragemodell, 1949, placa 120ª. Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv.

su puesta en escena de *Madre Coraje* sobre este *grito prolongado*, sobre este lamento transformado en imprecación del que Helene Weigel ha construido tan bien el gran *gestus* patético[98] (il. 25)?

[98] *Id.* Couragemodell, *art. cit.* Cf. Pic, "*Mère Courage et ses enfants*; la représentation. Spectacle du Berliner Ensemble au Théâtre des Nations, Paris, 8 et 9 avril 1957", *Mère Courage et ses enfants*, París, L'Arche, 1957. Así como las fotografías de G. Goedhart en E. Wizisla (dir.), *Bertolt Brecht, 1898-1998, op. cit.*

Entonces se entiende hasta qué punto Brecht debió fijar su atención sobre el problema –antropológico, estético, político– de la *memoria de los gestos*. Así como se inventa una "dramaturgia no aristotélica" recurriendo a la epopeya, género griego más antiguo que la tragedia, Brecht utiliza su documentación iconográfica de la guerra presente como una mesa de montaje, un atlas donde localizar y reconstruir los movimientos geográficos e históricos del gesto y del afecto humanos políticamente suscitados en el cuerpo de cada uno. Sin saber nada, según parece, de las nociones introducidas por Aby Warburg en historia del arte, Brecht trazó, en su *Arbeitsjournal*, en la *Kriegsfibel* y en los *Modellbücher* dramatúrgicos, toda una red de "fórmulas patéticas" (*Pathosformeln*)[99] donde el dolor de una indonesia en 1941 podía apelar al *gestus* físico de *Madre Coraje*, y todo esto a través del desvío –anacrónico, no hace falta decirlo– de una reflexión sobre las relaciones entre el género trágico y el género épico, reflexión central en una obra de teatro como *Antígona* o un poema como *La Medea de Lodz*:

> Entre los tranvías, los autos, los metros aéreos,
> El viejo grito resuena (*wird das alte Geschrei geschrien*)
> En 1934
> En nuestra ciudad de Berlín.[100]

[100] B. Brecht, "La Médée de Lodz" (1934), trad. B. Lortholary, *Poèmes, VIII*, París, L'Arche, 1967. Cf. También «Les mères disparues», *ibid*, *Id.* «Antigone. D'après la transposition par Hölderlin de l'Antigone de Sophocle» (1948), trad. M. Regnaut, *Théâtre complet, VII*, París, L'Arche, 1970. *Id.* Antigonémodell, *art. cit.*

Sin duda se necesitaría una obra entera para desenmarañar, en Bertolt Brecht, la perpetua tensión o contradicción del *pathos* y de la *fórmula*. O, dicho de otra forma, la perpetua dificultad para despedir *el gesto trágico* en beneficio sólo de *la gesta épica*. La ortodoxia brechtiana, como sabemos, quisiera oponer con toda su fuerza la *empatía* de lo trágico –en efecto, ¿cómo escapar a la empatía ante un gesto tan patético como el de una madre lamentándose ante el cadáver de su hijo muerto?– y el *distanciamiento* épico. En la puesta en escena de *Madre Coraje*, la ejecución de Schweizerkas tenía lugar entre bastidores, de manera que se creara una distancia que reconstruyera la empatía entre la madre y el hijo, por una parte, y entre ese dolor representado y el público, por otra. "Se oyen los tambores [del pelotón de ejecución] a lo lejos", escribe Brecht en su didascalia. Y precisa: "El capellán se levanta y va hacia el fondo. La Madre Coraje se queda sentada. Negro. El tambor deja de sonar. Vuelve la luz del día. La Madre Coraje no se ha movido de su sitio"[101].

¿Quiere esto decir que el *pathos* de la *pietà* está enteramente despedido por esta puesta a distancia? Es lo que quisiera pensar Philippe Ivernel, como hizo Roland Barthes cuando apelaba a "la espalda del capellán que se va, por pudor, por impotencia; esa espalda encorvada que se retira recoge por así decir todo el dolor de la madre, insignificante en sí"[102]. Si esto fuera cierto –pero, ¿cómo se puede decir del dolor de una madre que oye, aunque sea de lejos,

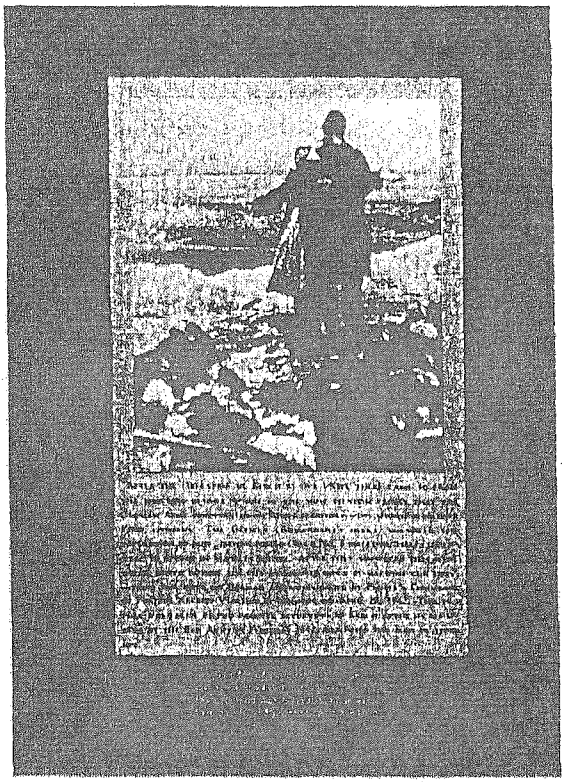
[101] *Id.* "Mère Courage et ses enfants" (1939), trad. Guillevic, *Théâtre complet, IV*, París, L'Arche, 1975.

[102] R. Barthes, "Préface à Mère Courage et ses enfants de Bertolt Brecht" *art. cit.* Citado y comentado por P. Ivernel, «L'œil de Brecht», *art. cit.*

morir a su hijo, que es "insignificante en sí"?–, habría que aceptar que los cuerpos se callan para que pueda enunciarse un mensaje político cualquiera. Habría que postular que la historia es pura trascendencia, y que nuestras inmanencias afectivas no tienen ningún efecto sobre la marcha de la verdad. "Por pudor", como dice Barthes, el dolor mismo (*Leid*) ya no debería caber en una representación de la *Leidengeschichte*.

Ahora bien, esta elección categórica se revela, no sólo imposible, sino también precisamente contradicha por la elección estética de Brecht y Helene Weigel: el grito inmóvil y mudo de Madre Coraje no es menos significante que un clamor desgarrador, no es menos *patético* y "*pietà-tico*" que el grito de Medea o la protesta de Antígona. Es inmóvil, ciertamente, es mudo. Pero entonces se presenta, exactamente, como un *grito fotografiado* o hecho estatua, es decir como un grito mostrado en su "dialéctica detenida", en resumen, un grito deliberadamente expuesto en su *imagen*. Y por esto, las colecciones iconográficas *documentales* realizadas por Bertolt Brecht revisten, además de su función histórica, un aspecto heurístico destinado a retomar el enfoque teatral y *lírico* del dolor del mundo.

Este tenor patético es inherente a las placas de la *Kriegsfibel*. Las imágenes, en efecto, *singularizan* cruelmente el sufrimiento de los tiempos de guerra: en el cansancio de los obreros y de los prisioneros reducidos a la esclavitud, en la angustia de las poblaciones civiles, en el terror visible en los rostros de los soldados mismos, en el agotamiento de los heridos, en la mirada perdida de los niños o el grito implorante de las mujeres. Ahora bien, todo esto no está sólo puesto en perspectiva, sino tam-



26. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 59: "[...] esta foto fue tomada cuando dos padres que volvían a Kerch tras su reconquista por el Ejército rojo en febrero de 1942 identificaron el cuerpo de su hijo."

bién *personificado* por los epigramas líricos, como se puede observar en los poemas compuestos al pie de las imágenes de lamentos (ils. 24 y 26):

> ¡Oh voz del doble coro de aflicción
> de las víctimas y los victimarios!
> El hijo del cielo, mujer, necesita Singapur
> Y nadie más que tú necesita a tus hijos."

Mujer es mentira toda compasión
Que no se transmute en roja ira
Que ya no descansa hasta arrancar
Esta espina de la carne de la humanidad.[103]

Es cierto que toda piedad será "engañosa" si no sabe cambiarse en "roja ira". Una manera de decir que el *pathos* y el sentimiento de piedad nunca son suficientes desde el punto de vista de la acción real en su necesidad política. Pero, decir que el *pathos* debe transformarse, prolongarse en *ethos*, no quiere decir que esté fuera del juego político, todo lo contrario. Nicole Loraux ha mostrado en el marco de la tragedia griega hasta qué punto el grito de las madres de luto, por "antipolítico" que pudiera parecer en su pura manifestación dionisíaca, asumía sin embargo una función esencial para la economía de la *polis* entera[104]. ¿Es una casualidad que, por otra parte, los dos actores que mejor comprendieron este rol constitutivo del *pathos* e, incluso, de la piedad en la obra de Brecht, son dos mujeres atentas a la dimensión corporal de toda manifestación política? En 1955, Ruth Berlau reconocía en el *gestus* fundamental de Brecht un vínculo entre "verdad, amistad [y] filantropía": si hay piedad en el autor de *Madre Coraje*, es una *piedad dura*, ya que "su amor a los seres humanos o, como le gustaba decir, a la gente, no es incondicional, es duro y condicionado: ¡hay que erradicar la ignorancia!"[105].

[103] B. Brecht, *ABC de la guerra*, *op. cit.* pp. 39 y 59.

[104] Cf. N. Loraux, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

[105] R. Berlau, "Epílogo", *art. cit.*

Hannah Arendt, por su parte, ha reconocido que en el fundamento mismo del lirismo brechtiano –e incluso de su pedagogía épica– había un movimiento profundo entre todos, el *gestus de la compasión*:

> Lo que devolvió a Brecht a la realidad y casi mató su poesía, fue la compasión. Cuando la hambruna hizo estragos, se rebeló contra los hambrientos: "Me dicen: ¡Bebe y come, tú! Alégrate de poder hacerlo. / ¿Pero cómo puedo beber y comer / Cuando le quito al hambriento lo que como, / Cuando mi vaso de agua le falta al sediento?" La compasión fue sin duda la más ardiente y la más fundamental de las pasiones de Brecht; de hecho fue la que más buscó y también la que menos conseguía ocultar; estalla en casi todas las obras que ha escrito.[106]

Compasión (*Mitleid*, en alemán): dialéctica dolorosa, efecto dialéctico sobre cada uno del dolor (*Leid*) de otro. Eso mismo a lo que nos confronta toda historia política entendida como *Leidensgeschichte*. Incluso un autor de obras épicas y didácticas no escapa a esta íntima tragedia: "El *leitmotiv* [de Brecht], escribe Hannah Arendt, era la furiosa tentación de ser bueno en un mundo y unas circunstancias que hacen la bondad imposible y la condenan al fracaso. El conflicto dramático de las obras de Brecht es casi siempre el mismo: los que, obligados por la compasión, deciden cambiar el mundo, no pueden permitirse ser buenos."[107]

¿Acaso la compasión no es más que una forma aciaga de la impotencia política, una consciencia desgarrada,

[106] H. Arendt, "Bertolt Brecht", *art.cit.*

[107] *Ibid.*

como hubiera dicho Hegel? Hannah Arendt piensa, al contrario, que su íntimo conflicto aplica un paradigma fundamental para todo pensamiento político revolucionario: "Brecht descubrió instintivamente afirma lo que los historiadores de la revolución se han empeñado en dejar escapar: a saber que los revolucionarios modernos, desde Robespierre a Lenin, fueron gobernados por una pasión la compasión –el *celo compasivo* de Robespierre [por ejemplo. En cuanto a] Marx, Engels y Lenin, en el lenguaje codificado de Brecht, fueron los hombres más compasivos, y lo que les distinguía de los ignorantes era que sabían transformar la emoción de la compasión en emoción de cólera. [Pero] hubo muchos revolucionarios que, como Brecht, actuaron por compasión y que, por vergüenza, ocultaron su compasión bajo el manto de teorías científicas y de una retórica a toda prueba"[108].

Entonces, se podría decir que la compasión transformada en cólera nos hace *tomar posición*, pero que la contradicción surge demasiado a menudo cuando la necesaria organización de la cólera conduce sólo a *tomar partido* hasta actuar contra toda bondad elemental. Por ejemplo, "Cuando el Partido [comunista] en 1929, después de Stalin, en el 16º Congreso del Partido, anunció la liquidación de la oposición de derechas y de izquierdas y empezó a liquidar a sus propios miembros, Brecht tuvo la sensación de que lo que necesitaba el Partido en esas circunstancias, era una justificación del asesinato de sus propios camaradas y de inocentes. En *La Decisión*, muestra cómo y por qué razones se mata a los inocentes, los buenos, los hombres humanos,

[108] *Ibid.*

aquellos a quienes ultraja la injusticia y corren pidiendo ayuda. Ya que la decisión, es el asesinato de un miembro del Partido por sus camaradas, y la obra no deja ninguna duda sobre el hecho de que era el mejor de ellos, humanamente hablando. Precisamente a causa de su bondad, resulta que se había convertido en un obstáculo para la Revolución. Cuando esta obra fue interpretada por primera vez, a principios de los años treinta en Berlín, provocó la indignación general. Hoy en día, nos damos cuenta de que lo que Brecht decía en su obra sólo era una ínfima parte de la terrible verdad, pero en la época –años antes del proceso de Moscú– esto no se sabía. A los que en aquella época ya eran adversarios enconados de Stalin, tanto dentro como fuera del Partido, les escandalizó que Brecht escribiera una obra para defender a Moscú cuando los estalinistas negaban con vehemencia que ninguna de las visiones de este "intelectual" se correspondiera con las realidades del comunismo en Rusia"[109].

No se puede describir mejor la postura imposible –pero el artista y el pensador están justamente obligados a lo imposible– de Bertolt Brecht, en algún sitio entre toma de partido y toma de posición. Si la *toma de partido* puede funcionar como pretil para las puras emociones que enturbian eventualmente la acción política en una actitud de mirada llorosa e impotente, mantener una toma de posición también permite contradecir el movimiento doctrinal del partido, allí precisamente donde el *pathos* ya no tiene curso y ya no se reconoce más que como un

[109] *Ibid.* Para un análisis más reciente de la compasión en Brecht, cf. D. Haffad, "Das unaufhaltsame Mitleid des Bertolt Brecht", *Brecht 98, op. cit.*

obstáculo. Este sería el límite intrínseco del distanciamiento brechtiano fijado en dogma. El distanciamiento es evidentemente necesario, pero su *juego* incesante, en su dialéctica con la cercanía del *pathos*. Esto es, dicho sea de paso, lo que habrá dado a Jean-Marie Straub y Danièle Huillet ocasión para declarar su deuda hacia el distanciamiento brechtiano, con la condición de que Hölderlin y su *pathos*, su lirismo trágico, no sean puestos fuera de juego unilateralmente[110].

En una serie de textos sobre el arte y la política escritos entre 1933 y 1938, el mismo Brecht afirma que las emociones como tales –por ejemplo esos gritos de mujeres cuyas imágenes documentales pegaba en las hojas blancas de su *Arbeitsjournal* o en las placas negras de su *Kriegsfibel*– debían ser integradas a la construcción experimental de toda dramaturgia moderna:

> [...] los movimientos emocionales, que todavía no han sido ordenados por la razón y, a pesar de ello, tienen que ser incluidos en el cálculo y empleados en estado bruto [...] por el artista. Indudablemente esto significa ya que pretenden e incluyen en sus cálculos que la razón haga toda suerte de cosas con ellos, provisionalmente, por vía de ensayo.[111]

Lo que aquí sostiene Brecht, con gran pertinencia, es que la emoción no tiene por única fuente y por único destino la identificación con el otro. No hace falta imaginarse madre, no hace falta creerse en las calles de Singapur el

[110] J.-M. Straub y D. Huillet, "Le chemin passait par Hölderlin", art. cit.
[111] B. Brecht, «Arte y política», art. cit.

7 de diciembre de 1941 o en el pueblo ruso de Kerch el 27 de abril de 1942, para emocionarse con el grito de las mujeres de luto documentado por Brecht (ils. 24 y 26). "El rechazo de la identificación no resulta más de un rechazo de las emociones de lo que conduce a él. Precisamente, la dramaturgia no aristotélica tiene por tarea demostrar que la tesis de la estética vulgar, según la cual la identificación sería el único medio de hacer nacer emociones, es errónea. Sin embargo esto no quita que este tipo de dramaturgia debe someter a una crítica circunspecta las emociones que condiciona y las que se encarnan en ella [...]. Es justamente la forma más racional, [aquí la imagen documental, allí] la obra didáctica, la que provoca las reacciones más emocionales."[112]

Y lo que el didáctico no deberá olvidar en todo esto, será, sencillamente, la *inmanencia histórica y política del páthos*, sea cual sea: "Las emociones siempre tienen un fundamento de clase muy determinado; la forma bajo la cual se manifiestan es siempre histórica, es decir específica, limitada, ligada a una época. Las emociones no son en absoluto universales ni intemporales"[113]. Una manera materialista de hablar, en alguna parte entre Marx y Gauss (el de la "expresión obligatoria de los sentimientos", en particular), pero también entre Nietzsche y Warburg (el Nietzsche de la genealogía, el Warburg de la *Pathosformel*).

[112] *Id.* "La dramaturgie non aristotélicienne", *art. cit.*
[113] *Ibid.*

LAS emociones son "históricas", afirma Bertolt Brecht. Por lo tanto no son "en absoluto universales ni intemporales". Pero estar *en la historia* es, también, estar *atravesado por una memoria*. He aquí por qué podemos, con Aby Warburg, hablar de "supervivencias" sin por ello sacrificar a la universalidad y a la intemporalidad de los arquetipos[114]. Sigrid Weigel, por ejemplo, localizó muy bien las *Pathosformeln* bíblicas presentes en una obra tan "contemporánea" como puede ser *Mahagonny*[115]. Dicho esto contra toda noción de una "decadencia moderna" de los géneros literarios épico y alegórico[116]. La mujer rusa que abre los brazos en cruz ante el cadáver de su hijo acribillado (il. 26) está ella misma atravesada, conscientemente o no, por la memoria gestual, cultural y cultual de la *Pietà*, ya sea como rito católico u ortodoxo. Esto es tan cierto como que el hombre que la retiene de derrumbarse, su marido, según la leyenda factual de la fotografía, asume exactamente el papel de los comparsas masculinos en la iconografía de la Pasión y en los rituales de lamentación[117].

[114] Cf. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps fantômes selon Aby Warburg*, París, Minuit, 2002.

[115] S. Weigel, "'Gott in Mahagonny': Walter Benjamin liest Brecht", *Das Brecht-Jahrbuch*, XXIX, 2004.

[116] Como sostiene, por ejemplo, M. Murrin, *The Allegorical Epic. Essays in Its Rise and Decline*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1980.

[117] Cf. E. de Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* (1958), Turín, Boringhieri, 1977. G. Didi-Huberman, *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire des gestes*, próxima publicación.

Porque está atravesada por la memoria, ella misma *vehículo de memoria*, la imagen fotográfica admite aquí, por el truncamiento suplementario del epigrama que subraya su antigüedad virtual, una función épica, alegórica y lírica, como trasgrediendo su naturaleza inmediata de *documento de la historia*. Se podría decir que la complejidad y la plasticidad temporales del médium fotográfico –mucho más allá, por lo tanto, del famoso "ha-sido" barthesiano– se revelan constitucionalmente aptas para este tipo de atravesamientos o transparentamientos de la memoria en la historia. De ahí esta posibilidad de *lirismo documental* inherente a las utilizaciones literarias más notorias de la fotografía, desde *Brujas, la Muerta* de Georges Rodenbach hasta *Austerlitz* de W.G. Sebald pasando, claro está, por *Nadja* de Breton o por los *Documentos* de Georges Bataille[118]. Incluso el puro estado del lugar fotográfico realizado por Walter Evans en la América miserable de los años treinta fue rápidamente entendido –desde 1938 por Thomas Mabry, entonces conservador en el Museum of Modern Art de Nueva York– y, finalmente, asumido por su mismo autor, como un verdadero "lirismo documental"[119].

El lirismo documental saca su necesidad profunda de una tentativa de *no dejar mudo* lo inaudito de la historia,

[118] Cf. Entre otros D. Grojnowski, *Photographie et langage, op. cit. Id.* «Le roman illustré par la photographie», *art. cit.* J. Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, París, PUF, 2003. Y, sobre W.G. Sebald, M. Pic, «Les yeux écarquillés: W. G. Sebald face à la polémique du souvenir», *Critique*, nº 703, 2005. *Id.* «Image-papillon et ralenti: W.G. Sebald ou le regard capturé», *Infra-Mince*, nº 2, 2006

[119] Cf. O. Lugon, *Le Style documentaire, op. cit.*, J.T. Hill, "Comments on Walker Evans" Lecture "Lyric Documentary – My Aesthetic Autobiography", *Walker Evans: Lyric Documentary*, Göttingen-Londres, Steidl, 2006.

sobre lo que, cada día, nos llegan tantos "reportajes" fotográficos. Lo inaudito de la historia –es decir las imágenes de su inimaginable– nos deja sin voz mientras nos mantenemos impotentes para *tomar la palabra* ante él. La *Kriegsfibel* nos informa precisamente sobre el hecho de que a una imagen de la historia no basta con adjuntarle la leyenda elegida por el fotógrafo, la revista de información o el centro de archivos de la que emana. Todas las imágenes de la historia necesitan, no sólo una leyenda –como Walter Benjamin insistía con fuerza en su ensayo sobre la fotografía[120]–, sino una *leyenda dialectizada*, una leyenda al menos redoblada. Es decir, una toma de palabra polifónica ante la historia. El lirismo nombraría quizás esta misma polifonía.

Por lo tanto no basta con constatar que la historia moderna ya no existe sin el valor documental –"realista" y "formador" a la vez, como decía Siegfried Kracauer[121]– del médium fotográfico. Hay que afrontar la cuestión, estilística y política, de comprender qué palabra sabrá responder a la nueva visibilidad de los acontecimientos históricos. Qué palabra sabrá constituir lo inaudito de la historia en *experiencia contable*, transmisible, memorial. Walter Benjamin, recordémoslo, no había planteado de otra forma el problema al reflexionar, en *Experiencia y pobreza*, sobre el hecho de que en 1918 "la gente volvía muda del campo de batalla"[122].

[120] W. Benjamin, "Petite histoire de la photographie", art. cit: "Aquí debe intervenir la leyenda (*Beschriftung*), que incluye la fotografía en el proceso de literarización (*Literarisierung*) de nuestras condiciones de existencia, y sin la cual toda construcción fotográfica se mantendrá en lo más-o-menos."

[121] S. Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses* (1966), trad. C. Orsoni, París, Stock, 2006.

[122] W. Benjamin, "Expérience et pauvreté" (1933), trad. P. Rusch, *Œuvres, II*, *op. cit.*

No es indiferente que un autor tan radicalmente "moderno" como fue Bertolt Brecht en los años treinta, eligiera, desde el principio de la guerra, apelar a la forma antigua del epigrama para no quedarse mudo de espanto ante la *Leidensgeschichte* mundial y para dialectizar –líricamente– las leyendas de las fotografías tomadas de los periódicos de actualidades. No es indiferente recordar que en la misma época, René Char, en lo más vivo de los peligros de sus operaciones militares en el maquis, consignaba juntos actas (documentos) y poemas (líricos) en unos libros cuyos títulos son *Pobreza y privilegio* o –el más famoso– *Hojas de Hypnos*[123]. "Algunos días no hay que temer nombrar la cosas imposibles de describir"[124]: colocar la imaginación del lenguaje a la altura de que "el hombre es capaz de hacer lo que es incapaz de imaginar"[125]. Así ocurre, sin duda, con toda poesía y toda palabra: su valor de uso comprende lo peor y lo mejor, el acto de *hablar para no decir nada* (aspecto huidizo, ingenuo, decorativo, del lirismo), pero también el de tener el valor de nombrar (aspecto afrontado, vital, político del lirismo). Ahora bien, este valor de nombrar es el de afrontar lo real en su dimensión de imagen –como Perseo afrontaba a la Medusa por el truncamiento de su espejo–, es decir, así mismo, de afrontar el presente en su dimensión de memoria[126].

Y es así cómo los poetas, no cuentan, sino que *remontan la historia*: nadan contra la corriente del flujo histórico –sin

[123] R. Char, "Pauvreté et privilège" (1941-1979), *Oeuvres complètes*, ed. J. Roudaut, París, Gallimard, 1995. *Id.* "Feuillets d'Hypnos" (1943-1944), *ibid.*

[124] *Id.*, "Pauvreté et privilège", *art. cit.*

[125] *Id.* "Feuillets d'Hypnos", *art. cit.*

[126] *Ibid.* ("Le temps vu à travers l'image")

negar su inmanencia, sin alejarse, sin andar por la orilla–, y luego redisponen todas las cosas según la medida de sus propios montajes reminiscentes. Así inventan un arte de la memoria que no es ni conmemoración sometida a los discursos oficiales, ni alejamiento misántropo del artista-torre-de-marfil. Esta es, indudablemente, la distancia justa que Brecht buscó en el estilo épico que trasluce en cada una de sus producciones literarias, ya sean teóricas, teatrales o poéticas. Más aún, los montajes iconográficos –icono-poéticos, deberíamos decir– del *Arbeitsjournal* y de la *Kriegsfibel* pueden emparentarse con verdaderas puestas en escena épicas de un material visual de la Segunda Guerra Mundial. El análisis vanguardista del estilo épico brechtiano por Walter Benjamin[127] debe, ahora, completarse con un punto de vista más retrospectivo sobre la *Vorgeschichte* de este mismo estilo.

La epopeya no es un género poético autónomo en Brecht, más bien una tonalidad fundamental de su estilo de escritura. La separación canónica de los tres géneros de poesía –lírica, épica, trágica– tal y como Hölderlin, entre otros, ofreció sus criterios[128], no le interesa directamente. En cambio, las observaciones del poeta sobre la "apariencia ingenua" del *epos*, su carácter "sensible, *visible*, [...] ligado a lo real", su manera de hacer que "los objetos circundantes aparezcan con tal precisión"[129], todo esto, probablemente, orientó las elecciones sintácticas y las disposiciones iconográficas de Brecht (ils. 10-14). Como si, en la lengua épica

[127] Cf. *supra*, p. 44-47.

[128] F. Hölderlin, "Sur la différence des genres poétiques" (s.f.), trad. D. Naville, *Œuvres*, ed. P. Jaccottet, París, Gallimard, 1967.

[129] *Id.* "Les différents modes de la poésie" (1799), *ibid.*

misma, *nombrar* y *poner ante los ojos* eran partes implicadas del mismo gesto poético. "La lengua épica representa, decía Emil Staiger, señala algo. Muestra. [...] por consiguiente, la épica presenta un parentesco con las artes plásticas"[130].

Sin embargo, no hay que creer que *poner ante los ojos* equivale, en este contexto, a *poner en presente.* La epopeya solicita algo de la imagen, sin duda. Pero no nos dejemos atrapar por las trampas de la imitación, recordemos que la imagen misma nunca está en presente (siempre valiosa esta observación de Gilles Deleuze: "me parece evidente que la imagen no está en presente. [...] La imagen misma es un conjunto de relaciones de tiempo del que el presente no hace más que derivar, ya sea como un común múltiple o como el divisor más pequeño. Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero se ven en la imagen, desde el momento que es creadora. Vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreducibles al presente"[131]). Si, por otra parte, el poema tiene por función no dejar mudo lo que, primero, nos ha dejado mudos ante la historia, si el poema es esa palabra a pesar de todo que el escritor quiere extirpar de la experiencia, entonces hay que comprender la complejidad, la anacronía, la heterogeneidad, en resumen, la *construcción del tiempo* que requiere esta palabra.

En un estudio magistral sobre el sistema verbal griego –incluido en el libro, *Âtres de la langue et demeures de la pensée,* que habría podido así mismo titularse *Être et langue*

[130] E. Staiger, *Les concepts fondamentaux de la poétique* (1946), trad. R. Célis, M. Gennart y R. Jongen, Bruselas, Éditions Lebeer-Hossmann, 1990.

[131] G. Deleuze, "Le cerveau, c'est l'écran" (1986), *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995,* ed. D. Lapoujade, París, Minuit, 2003.

(Ser y lengua), como Heidegger escribió *Ser y tiempo*–, Henri Maldiney caracteriza precisamente el modo temporal de la poesía épica en la Grecia antigua: este atañe, dice, al tiempo verbal que llamamos aoristo. Leemos, en los tratados de gramática de las lenguas indo-europeas, que "el presente indicaba un proceso considerado en su desarrollo [mientras que] el aoristo indicaba un proceso puro y simple, abstrayéndose de toda consideración de duración[152]", un poco como en nuestro uso del imperfecto, en francés, cuando contamos los "puros procesos" de nuestros sueños ("Caminaba sin fin... de repente el suelo se abría ante mí..."). Puros procesos: esto quiere decir sólo procesos expuestos en su devenir y no en su *cronología*. Esto también quiere decir que la memoria no es "puesta ante los ojos" como independiente de un sujeto que sería el propietario o el manipulador de su rememoración: "El aoristo [...] manifiesta cierta y notable independencia en cuanto al presente del locutor. [...] La acción se eleva en sí misma y su advenimiento absoluto es acontecimiento de un tiempo [...] que no cesa de sobrevenir [...], siempre en incidencia"[153]. Como son *incidentes* en Brecht, me parece, los brazos levantados de Pío XII o, al contrario, los de las mujeres postradas de Kerch (ils. 15 y 26).

La incidencia de la memoria –que puede ser su levantamiento o su travesía, pero igualmente su accidente, su caída, su síntoma– supone el choque de las imágenes, la

[152] A. Meillet y J. Vendryes, *Traité de grammaire comparée des langues classiques*, París, Librairie ancienne Honoré Champion, 1924.

[153] H. Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1975.

discontinuidad de los tiempos, la dispersión del lenguaje (eso mismo que Maurice Blanchot, recordaremos, pensó como la materia primera de toda poesía). He aquí porqué Homero promocionó la palabra como *epos* y no como *logos*: "Todos los verbos que forman parte del vocabulario de la palabra figuran en la *Iliada* y en la *Odisea* –salvo *legein*. [...] Ahora bien, estas diversas dimensiones [de la palabra] se unen en *epein*", recuerda Henri Maldiney[134]. Allí donde el *logos* promueve el nombre como simple parte del discurso, el *epos* lo hace surgir como intensidad concreta, verdadero "hogar del lenguaje"; allí donde el *logos* encuentra el principio de su desvelamiento en la dialéctica –en el sentido platónico, se entiende–, el *epos* lo encuentra en la reminiscencia; allí donde el *logos* manipula sus elementos como signos, el *epos* los construye como formas en perpetua formación[135]. Y es por ello por lo que el acto de palabra, en el relato épico, no es separable ni del hacer-imagen (*Bilden*), ni del hacer-poema –ese *Dichten* "que designa el acto eminente del poeta en el sentido de fundar condensando"[136]–, ni del hacer-pensar (*Denken*).

Todo esto en la *incidencia de memoria* que designa el tiempo aoristo, cuando una acción se ve "probada, enunciada y pensada como acción que ocurre, como advenimiento absoluto del que el acontecimiento es incidencia pura"[137]. Gustave Guillaume, del que toma inspiración Henri Maldiney en sus páginas, describía el aoristo como "una acción que se desarrolla *en el pasado* bajo su forma de cosa

[134] *Ibid.*
[135] *Ibid.*
[136] *Ibid.*
[137] *Ibid.*

que ocurre"[138]. Paradoja temporal, incluso anacronismo –por oposición al tiempo como acción que se desarrolla *en el pasado* en forma de cosa *ocurrida*– que explica a la vez la *extrañeza* y la *intensidad*, la "sobre-actualización" decía Guillaume[139], de las imágenes salidas de toda reminiscencia épica. El *epos*, aquí, se opone al *cronos* tanto como al *logos*: libera un relato "cuya diacronía no es cronotética (separadora de épocas) sino esencialmente aspectual"[140]. Aquí el pasado se presenta fuera-del-presente, fuera de la presencia y de la historia cronológica, contemporáneo pero fuera de la simple actualidad y de la teleología, en un enigmático *hay* que yuxtapone sus elementos heterogéneos como sobre una mesa de montaje o como en una asociación libre que diera vueltas alrededor de un inabordable nudo de lo real (el ojo de la historia, como se dice el ojo del huracán).

He aquí porqué el *epos* es memoria en acto, reunión del origen (*arche*) y no determinación de la causa (*aitia*)[141]. En el *epos*, el "habiendo-sido" no se deja atrás, por lo tanto no es verdaderamente pasado, aún menos muerto[142], ciertamente no "no siendo ya"... Persiste. *Sobrevive*, insiste en la dimensión de lo *memorable como haber-visto*:

> La temporalidad épica es ese pasado-presente que se llama *lo memorable*. A-histórico, a-crónico según la cronogénesis, no precede al presente, le es absolutamente contemporáneo según el orden vertical y no horizontal del tiempo.

[138] G. Guillaume, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1929.

[139] *Ibid.*

[140] H. Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, *op. cit.*

[141] *Ibid.*

[142] En francés "muerto" se dice aquí "trépassé" en relación con "pasado" = "passé". [N. de la T.]

> [...] El *epos* pone a la luz lo latente, lo oculto, lo que está enterrado en el inconsciente de un pueblo bajo las especies de un pre-lenguaje lacunario hecho de nombres y de gestos incomprendidos, de epítetos inexplicables, de límites mágicos, "signos privados del sentido" [...] como dice Hölderlin –y no por casualidad en *Mnemosina*. [Así] el *epos* es ana-crónico: remonta el *tiempo implicado* en la distribución diacrónica de los estados construidos del lenguaje humano.[143]

Es al solicitar la noción freudiana de *Darstellbarkeit* –palabra teatral donde las haya, que denota la "presentabilidad" de una palabra en el escenario tanto como la "figurabilidad" de un cuerpo en la palabra– cómo Pierre Fédida retomó este análisis para desplegar toda su fecundidad metapsicológica. *Mnemosina* está en la encrucijada psíquica de la imagen y de la palabra, lo sabemos desde Warburg. Y esa encrucijada podría llamarse *Darstellbarkeit*. El *epos* designaría entonces ese "presente reminiscente" que, por ser reminiscente, sobrepasa toda separación cronológica del pasado con el presente, pero también toda posibilidad de sustraer las imágenes a las palabras o las palabras a las imágenes. En el *epos*, escribe Fédida, la imagen no es vista sino, más bien, "vidente, visualmente hecha para ver lo memorable en las palabras de la lengua. La videncia de la imagen es el tiempo de su memorabilidad. *La imagen ha visto*"[144]. Entonces se entiende que es la imagen como tal la que se despliega en el tiempo del aoristo[145]. Se entiende que la memoria no visualiza aquí más que para nombrar, y no nombra más que

[143] *Ibid.*

[144] P. Fédida, "Passé anachronique et présent réminiscent. Épos et puissance mémoriale du langage", *L'Écrit du temps*, nº 10, 1985.

[145] *Ibid.*

para alcanzar mejor la imagen: "El interés del *nombrar* y del nombre es precisamente sustraer la palabra a toda categoría de representación y de hacerla comportar a la vez la *dynamis* y la *energeia* de la imagen, en tanto que la imagen es sensorialmente –estéticamente– reminiscente de la cosa"[146].

¿No es eso exactamente lo que anima la tonalidad épica de las obras de Brecht, entre poesía y fotografía, entre lo escrito y la escena, entre la simplicidad del objeto mostrado y la complejidad del montaje de objetos (ils. 10-14)? ¿Acaso no hay a la vez en Brecht esa voluntad de *devolver al lenguaje su imaginación* (como se puede ver ejemplarmente en los montajes del *Arbeitsjournal*), pero también de *devolver a las imágenes su palabra* poética, su capacidad de dirigirse y de invocación políticas (como se puede constatar en cada placa de la *Kriegsfibel*)? ¿No se puede ver aquí la doble necesidad –psíquica y escénica, necesidad propia de la *Darstellung*– de los montajes de fotografías realizados por Brecht al margen de sus poemas y de las obras de teatro que, en esa época de exilio y de guerra, no podían ser presentados en un escenario visible?

Lirismo

BERTOLT Brecht no estuvo a cubierto de ninguna contradicción, como hemos visto. "Nunca he podido soportar más que la contradicción", dice él mismo en alguna

[146] *Ibid.* Cf. también *id. Le site de l'étranger. La situation psychanalytique*, París, PUF, 1995.

parte[147]. Bajo su pluma, esta frase significa que *sólo hay escritura* –arte y pensamiento en general– *enfrentada*. Poeta en la guerra, Brecht un poeta en guerra. El lirismo sólo tiene sentido para él con el fin de introducir la protesta, la contradicción, el enfrentamiento, el conflicto. Entre otras cosas, su obligación es insertar la historia en la emoción estética, la memoria en la historia presente, el deseo revolucionario en la memoria misma. Pero la contradicción está en todas partes, se desmultiplica, se propaga en todos los niveles de grandeza y hasta en el mismísimo corazón de la escritura, incluso del proyecto político que quiere expresar. ¿Acaso un escritura enfrentada no debería manifestarse como una escritura de la toma de partido, enunciada bajo una forma firme, simple y compartible? Ahora bien, no es el caso en absoluto. Brecht, como poeta, sabe muy bien que no hay escritura enfrentada más que *produciendo formas abiertas*, formas donde la interrogación sobrevive a la afirmación o a la exclamación:

> Los versos se vuelven lisos, vacíos, sosos, cuando le quitan a su tema sus contradicciones, cuando las cosas de las que hablan no son presentadas bajo su forma viviente, es decir múltiple, no definitiva, que excluye toda formulación definitiva.[148]

Brecht apela por lo tanto a un lirismo crítico –"La actitud crítica es la única productiva dice en esas mismas líneas, la única digna de un hombre. [...] Sin actitud crítica, el verdadero placer artístico es imposible"[149]–, lo cual implica,

[147] B. Brecht, "Notes sur le travail littéraire", *art. cit.*

[148] *Ibid.*

[149] *Ibid.*

como parece natural, la exigencia de un enfrentamiento interno del lirismo como efusión, empatía, emoción, con él mismo. Sin duda Brecht piensa en ese momento en una posible superación hegeliana de las contradicciones, entre otras cosas cuando formula –líricamente, por otra parte– el proyecto de aplicar un verdadero *lirismo lógico*: "Si el designio lírico es acertado, sentimiento y razón trabajan en plena armonía, ellos se gritan uno a otro con alegría: te toca decidir"[150]. Incluso hay un *lirismo revolucionario* que Brecht no sólo desea, sino que también verifica con el examen se las fotografías de la Revolución rusa, como si la historia material hubiera sido, en un momento dado, investida de una irresistible fuerza poética:

> Las fotografías de la Revolución Rusa, no sólo la de 1917, sino también la de 1905, muestran una curiosa literarización de la calle. Las ciudades e incluso los pueblos están constelados de fórmulas y de símbolos. La clase que se hace con el poder inscribe a grandes pinceladas sus opiniones y sus consignas sobre los edificios de los que se ha apoderado. Sobre las iglesias escribe: "La religión es el opio del pueblo"; otros edificios ostentan instrucciones sobre cómo utilizarlos. En las manifestaciones, llevan pancartas cubiertas de inscripciones; por la noche, se proyectan películas sobre las fachadas de las casas. Esta literarización ha entrado en las costumbres de la Unión Soviética. Desde el principio hasta el final del año, las manifestaciones, regulares o extraordinarias, han constituido una tradición. Las masas obreras han mostrado un singular sentido de las formas en la elección de sus emblemas. Durante la gran demostración del Primero de Mayo en 1935, he visto hermosísimos

[150] *Ibid.*

> emblemas de las fábricas textiles (en lana blanca), pequeñas banderas con una nueva forma y flotando ligeramente al viento, y, sobre transparencias, retratos fantasiosos de adversarios políticos y numerosos eslóganes, de tal manera que se podían ver al mismo tiempo varios de esos retratos y eslóganes. El lirismo profesional, en la Unión soviética, no ha ido en paralelo a este arte de las masas.[151]

¿Acaso no existe una contradicción entre ese lirismo revolucionario, por una parte –él mismo en tensión entre imágenes líricas tradicionales, como las telas "flotando ligeramente al viento", e imágenes de la vanguardia, como las proyecciones de películas sobre las fachadas de las casas–, y, por otra parte, el "lirismo profesional" del realismo soviético? ¿No hay una cruel contradicción entre la "literarización" poética de la calle de la que habla Brecht y que sólo subraya las consignas, los puros eslóganes? Pero, ¿hasta dónde admite el lirismo la contradicción sin desaparecer como tal? Hablar de lirismo profesional, ¿no es hablar de lirismo muerto? Ahora bien, ¿no fue Brecht él mismo un "lírico profesional? ¿No incluyó el músico Paul Dessau en su gran *Deutsches Miserere* veintiocho arreglos líricos de las cuartetas de la *Kriegsfibel*[152]? Ante estas dificultades, sin duda hay que recordar que el *epos* no puede ser sometido hasta el final a las leyes del *logos*: una contradicción interna del relato poético no tiene el mismo estatus que una contradicción interna de un enunciado lógico. Allí donde la doc-

[151] *Ibid.*

[152] Cf. F. Hennenberg, *Dessau-Brecht Musikalische Arbeiten*, Berlín, Henschel Verlag, 1963. Cf. también la grabación recientemente titulada *Kriegsfibel*, Berlín, Polyphonia, 2003, cantada por Kathrin Angerer, de los textos de los fotoepigramas brechtianos y con las composiciones musicales de Hanns Eisler.

trina se bloquea, las imágenes eventualmente se liberan. Allí donde se agota la dialéctica del filósofo, puede empezar la dialéctica del mostrador lírico[155]. Allí donde la toma de partido se atraviesa, las posiciones pueden bifurcarse y proliferar.

Dichas bifurcaciones –existentes en todos los sitios donde Brecht, precisamente, no parece interesante– no valen como dudas en cuanto a la forma, ni como renuncias en cuanto al contenido. Allí donde lo doctrinario ve un callejón sin salida, un bloqueo, el poeta se vuelve capaz de abrir un paso, de crear un ritmo. Todo está ahí: las *posiciones* no se toman más que tomando el *ritmo*. Y todo, de nuevo, se cumple por el desvío de una memoria, especialmente la de Hölderlin encontrando en los griegos la misma situación que la Ilustración, es decir la cuestión del "entendimiento del hombre en su marcha bajo lo impensable", como escribe en sus *Observaciones sobre Antígona*[154]. Ahora bien, sabemos en primer lugar que Hölderlin revindica la sabiduría *política* de Sófocles en el enfrentamiento "republicano" –se atreve a decir, en referencia a la Revolución Francesa– entre los personajes de Creonte y Antígona[156]; y que, segundo, formula el principio de trasgresión *rítmica* propia a toda lengua poética en el procedimiento de la "cesura", "suspensión" que libera una "pura palabra arrancada al mundo de la representación conceptual"[156].

[153] Sobre las relaciones entre lírica y dialéctica en Brecht, cf. C. Bohnert, *Brechts Lyrik im Kontext, op. cit.*

[154] F. Hölderlin, "Remarques sur les traductions de Sophocle" (1804), trad. D. Naville y F. Fédier, *Œuvres, op. cit.*

[155] *Ibid.*

[156] *Ibid.*

He aquí, en nuestra opinión, lo que marca de nuevo la distinción entre toma de posición y toma de partido. Ésta tiene en su haber una certidumbre especulativa capaz de hacer que cese la cuestión y por lo tanto de mandar la acción; mientras que aquella aplica la "cesura de los especulativo", de la que Philippe Lacoue-Labarthe esclareció la apuesta fundamental –poética, filosófica y política– en Hölderlin[157]. Philippe Marty, por su lado, analizó cuidadosamente el trabajo de la cesura en Bertolt Brecht: corte del verso, recorte de los motivos, reencuadre, remontaje... El interés de este análisis, más allá de su tecnicidad prosódica, aparece justo en el punto en que los registros poético y político trabajan de común acuerdo. Entonces se entiende el porqué un *poema de guerra*, en el hueco de sus referencias a Horacio o a Hölderlin, tenía que ser un poema del choque sonoro, del corte histórico, del contra-rechazo y de la apóstrofe[158]...

> De las librerías
> Salen los verdugos. Atontadas,
> Apretando en sus brazos a sus hijos,
> Las madres buscan con la mirada en el cielo
> Los inventos de los hombres de ciencia.
> [...]

[157] Cf. P. Lacoue-Labarthe, "La césure du spéculatif", en F. Hölderlin, *L'Antigone de Sophocle*, trad. P. Lacoue-Labarthe, París, Christian Bourgois, 1978. Retomado en *L'imitation des Modernes (typographies, 2)*, París, Galilée, 1986. Las dos vertientes, poética y política, de este análisis han sido prolongadas en *id. Métaphrasis, suivi de : Le théâtre de Hölderlin*, París, PUF, 1998, y *Poétique de l'histoire*, París, Galilée, 2002.

[158] Cf. P. Marty, "Brecht: la coupe du vers. Mètre et dialectique", *Brecht 98*, *op. cit.*

La niebla envuelve
La carretera,
Los álamos,
Las alquerías.
La artillería.[159]

Lo que Brecht exige al lirismo no es que esté armoniosamente rimado, sino intensamente ritmado. El ritmo aquí no indica ni la medida, ni la regularidad. Brecht exige más del ritmo mismo que sea "variable, sincopado, gestual", como se puede leer en su breve ensayo *Sobre la poesía lírica no rimada, con ritmos irregulares:*

> Muchas de mis producciones líricas no presentan ni rima, ni ritmo regular, bien determinado. ¿Por qué las califico de líricas? Porque, si es cierto que no tienen ritmo regular, tienen sin embargo un ritmo (variable, sincopado, gestual). [...] El problema era sencillo: necesitaba un estilo sostenido, pero el pulimento aceitoso del pentámetro yámbico ordinario me repugnaba. Necesitaba un ritmo, pero no el runrún ordinario. [Procediendo por cesuras,] esto traducía la respiración jadeante del que corre, y esos síncopes revelaban mejor los sentimientos contradictorios del que hablaba. [Por lo tanto,] abandoné completamente el yambo y empleé ritmos bien marcados, pero irregulares.[160]

Este lirismo de guerra –recordemos que estas líneas fueron escritas en 1939, desde el exilio, y ya valen como manifiesto para los poemas de la *Kriegsfibel*– consiste por lo tanto en remontar la historia, en los dos sentidos que

[159] B. Brecht, "1940" (1940), trad. M. Regnaut, *Poèmes, IV, op. cit.*
[160] *Id.* "Notes sur le travail littéraire", *art. cit.*

admite de nuevo esta expresión: remontar, es decir nadar contra la corriente del río por el que actualmente nos quiere llevar la historia política; remontar, es decir redisponer todas las cosas trabajando en las divisiones del tiempo, deconstruyéndolo como un cineasta construye su historia al redisponer sus *rushes*. Esto supone inventar ritmos, *escribir* por cortes y por remontajes constantes; pero también *ver* la historia desarrollarse de otra manera que como una crónica factual portadora de sentido, si no es de un *telos*.

La guerra no podría ser, en opinión del poeta, la "razón en la historia". Es "en realidad *meaningless*", privada de sentido, escribe Brecht en su *Diario de trabajo*, pero es por ello mismo por lo que en su opinión "muestra un carácter curiosamente épico", dejándonos su dolorosa y paradójica lección: "está enseñando a la humanidad a conocerse a sí misma, dicta un curso cuyo texto tiene como único acompañamiento el tronar de cañones y el estallido de bombas[161]". No nos extrañemos, en estas condiciones, de que Brecht se sorprenda en 1940 por el hecho de que "el ritmo se ha convertido en una nueva cualidad de las acciones bélicas. con la *blitzkrieg* alemana todos los cálculos son ilusorios, pues los acontecimientos previstos se cumplen con tanta rapidez que sus consecuencias son imprevisibles", desmontado literalmente las construcciones de toda historia determinista[162]. Una manera de decir que la guerra o nos devora y nos embrutece, o hace de nosotros niños, aunque es verdad que la infancia es esa edad en que *el miedo* y *el juego* nos agitan con el mismo movimiento.

[161] *Id. Diario de trabajo, op. cit.*
[162] *Id. Diario de trabajo, op. cit.*

VI

La posición del niño: exponerse a las imágenes

Pedagogía

LO más conmovedor de la *Kriegsfibel* está claramente indicado en su título mismo, título en forma de montaje. En efecto, articula el vocablo de lo peor (*Krieg*, la guerra) con una palabra que se dirige primero a los niños: *Fibel*, o el ABC, el abecedario. Al igual que Bertolt Brecht pudo componer sus baladas para cantar, sus *Historias del almanaque* o, en plena Guerra Mundial, sus *Canciones de niños*[1], helo aquí trabajando para ofrecer a las generaciones futuras –o a las almas de niño de sus contemporáneos, si esto es aún posible– un libro de imágenes que sin embargo no tiene nada de inocente, un libro donde lo peor se hojea de la A hasta la Z, es decir, en la economía de las placas ilustradas, de Hitler hasta el mismo Hitler, pasando por el dolor de las madres a las que el fascismo ha matado precisamente a tantos hijos (il. 26).

[1] *Id. Liederbuch*, ed. F. Hennenberg, Francfort del Meno, Suhrkamp Verlag, 1984. *Id. Historias del almanaque*, *op. cit. Id.* "Chanson d'enfants" (hacia 1940), trad. Guillevic, *Poèmes, V, op. cit.* Este breve libro recoge también un poema titulado "Alphabet" (Alfabeto).

Desde que el proyecto de una "documentación poética" de la guerra se iluminó ante los ojos de Brecht, desde el fondo de su exilio –y en el momento mismo en que el ejército alemán se apoderaba de Europa con una pavorosa rapidez–, se planteó la sencilla cuestión de imaginar lo que esta empresa era susceptible de transmitir a las generaciones futuras. Ocurre, en tiempos de guerra, con la pedagogía como con la poesía: uno se pregunta fatalmente a qué, para quién puede servir todo esto. ¿No es irrisorio, en efecto, no es desesperado aprender la historia o recitar poemas en el momento en que la urgencia invade las mentes, en que el futuro está comprometido, en que el hambre atenaza los cuerpos y en que hay que pensar, sin descanso, en hacer las maletas ante un enemigo que amenaza? Ahora bien, Brecht se planteó primero la cuestión en calidad de padre y de pedagogo:

> Mi hijo pequeño me pregunta: ¿Tengo que aprender matemáticas?
> ¿Para qué?, quisiera contestarle. De que dos pedazos de pan son más
> que uno
> ya te darás cuenta.
> Mi hijo pequeño me pregunta: ¿tengo que aprender francés?
> ¿Para qué?, quisiera contestarle. Esa nación se hunde.
> Señálate la boca y la tripa con la mano,
> Que ya te entenderán.
> Mi hijo pequeño me pregunta: ¿Tengo que aprender historia?
> ¿Para qué?, quisiera contestarle. Aprende a esconder la cabeza en la
> tierra

y acaso te salves.
¡Sí, aprende matemáticas, le digo,
aprende francés, aprende historia![2]

La *Kriegsfibel* se hojea como un libro de imágenes históricas, pero también se lee como un libro de poemas líricos, algunos muy sencillos de comprender, otros más enigmáticos. Para Brecht, sin duda alguna, la poesía es parte de una pedagogía: primero, porque su material no es para nada reducible al Yo egoísta de lo romántico, sino que debe tomar su fuente en el Nosotros histórico y político; luego, porque su misma *expresión* no tenía sentido más que abriéndose al mundo social, realizándose en un proceso de *transmisión*. ¿Por qué, por ejemplo, eligió Brecht la forma de un "lirismo sin rimas con ritmos irregulares"? Porque rimas y ritmos regulares creaban, según él, una suerte de hipnosis poética, un "estado mental onírico" en el que todo está recluido y nada se da, todo se siente pero nada se aprende. "Si uno quería pensar, escribe Brecht, sobre sus elecciones poéticas, primero debía arrancarse de un estado mental que nivelaba, difuminaba, integraba todas las cosas. Con los ritmos irregulares, las ideas revestían más fácilmente las formas emocionales que les correspondían. No tenía la impresión, al hacer esto, de alejarme del lirismo [ya que] para algunas de las funciones sociales de la poesía lírica, se podían emprender nuevos caminos"[3].

La poesía transmitía por lo tanto, según Bertolt Brecht, *emociones* para *hacer pensar*, incluso para hacer actuar, y no

[2] *Id.* "1940" (1940), versión de J. López Pacheco sobre la traducción directa del alemán de V. Romano, *Poemas y canciones*, Alianza, Madrid, 1968.

[3] *Id.* "Notes sur le travail littéraire", *art. cit.*

para hacer soñar, dormir o para replegarse fuera del mundo histórico. La poesía, para ello, debe renunciar a los ritmos rumiantes a fin de *despertar a su lector*: como se despierta a un niño abriéndole al mundo: enseñándole algo. Esta sería su primera tarea pedagógica. Una manera de presentar también su tenor político, por la verdad que encierra el hecho de que los niños, ya que encarnan el futuro, constituyen la apuesta por excelencia de todos los conflictos y de todas las transformaciones históricas. A lo que los poemas de Brecht –y sus obras de teatro, claro está– quieren responder políticamente en primer lugar, no es otra cosa que a la pedagogía adversa, la "pedagogía de la muerte", a la que puede resumirse el fascismo y de la que el poeta exiliado, junto a Fritz Lang, reconoce tristemente, en 1942, la fuente filosófica:

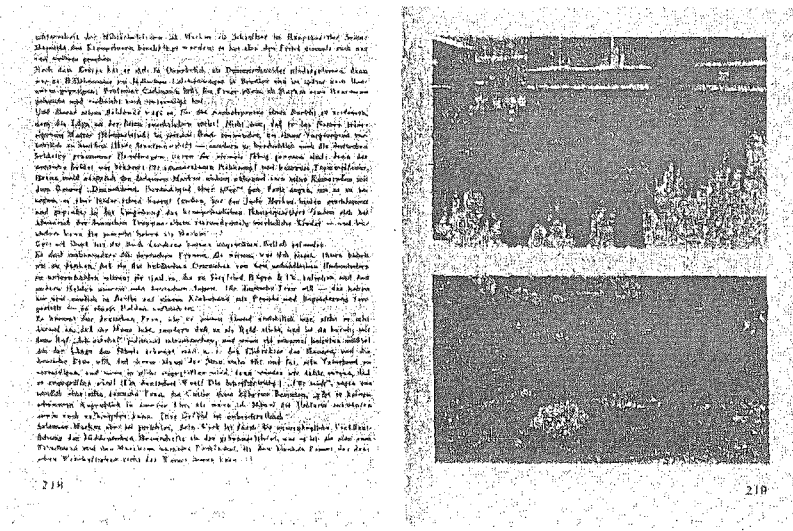
> 6.1.42
> deprimido, Lang me muestra el libro de un pedagogo americano sobre la educación de la juventud en la alemania hitleriana ("*education for death*"). en efecto, se trata del más delirante de los excesos del idealismo alemán. todo se cumple en nombre del "espíritu". de acuerdo con las viejas reglas, según las cuales el espíritu no puede desaparecer, este abuso debería durar unos 1.000 años; pero lo cierto es que este año sólo sobrevivirá aquello a lo cual los nazis han otorgado un fundamento social; en una palabra: muy poco. por terrible que sea esta prostitución de los niños en escala millonaria, su efecto práctico pronto quedará anulado. este germen también sólo vive en su propio caldo de cultivo.[3]

[3] *Id. Diario de trabajo, op. cit.*

Entonces, ¿podría hacerse fracasar la pedagogía de guerra, la pedagogía de muerte? El relativo optimismo de Brecht está fundamentado, aquí, sobre la inanidad de los "fundamentos sociales" de todo lo que propone la doctrina nazi, esa usurpación de la palabra "socialismo". Sin embargo: cinco meses más tarde, en el mismo *Diario de trabajo* y en el marco de una discusión con Herbert Kline, un realizador de películas documentales, Bertolt Brecht reconoce la potencia de sometimiento del nazismo, que caracteriza entonces como una potencia al cuadrado, para decirlo de alguna manera: "el fascismo es una forma de gobierno por la cual se pude someter a un pueblo hasta el punto de lograr que se preste para someter a otros pueblos"[5]. En otro lugar del *Diario* –más precisamente poco después de unas imágenes que muestran a Hitler pronunciando sus discursos en posición de "pedagogo" del pueblo (il. 20)–, Brecht reconoce otra vez que "existe algo así como un 'placer de la esclavitud' entre los alemanes"[6] de su época.

La pedagogía es, según dicen, el arte de forjar las almas de nuestros niños, de desarrollar su saber, sus discursos, sus valores, incluso sus sensaciones. Por lo tanto, es, fatalmente, un campo de batalla en el que potencias de sometimiento y las de liberación no dejan de entrar en conflicto. Aunque publicada en 1955, la *Kriegsfibel* lleva la marca profunda de las tentativas que la precedieron desde el final de la Primera Guerra Mundial. En su panfleto político de 1929 "fotomontado" por John Heartfield, por ejemplo, Kurt Tucholski presentaba ante su lector la impresión terrible de una tropa de niños precipitándose alegremente...

[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*

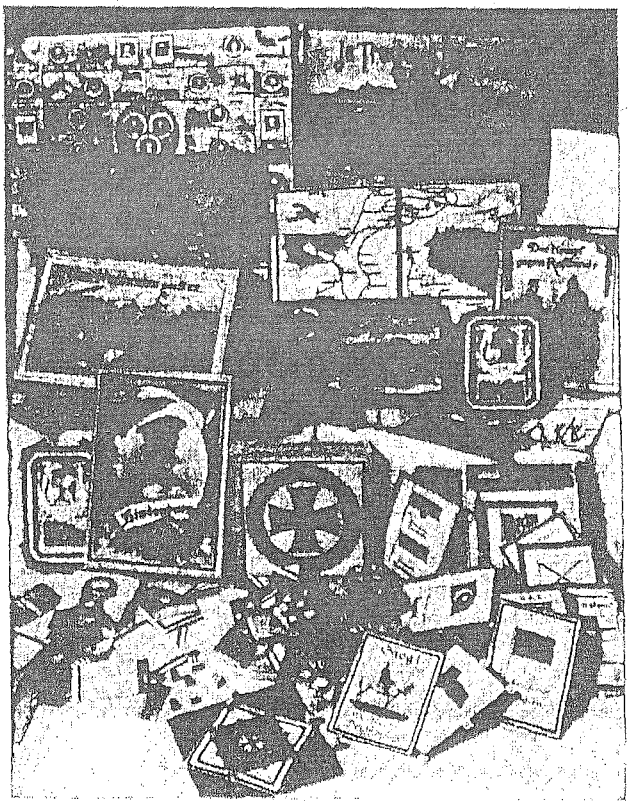


27. Kurt Tucholsky y John Heartfield, *Deutschland, Deutschland über alles*, 1929, p. 219.

hacia el fondo de una trinchera donde su volverse-adulto tomaba aires de un sencillo volverse-soldado, condenado a la única perspectiva de volverse cadáver[7] (il. 27). Ernst Friedrich, por su parte, dedicó en 1924 todo el principio de su atlas fotográfico *Krieg dem Kriege!* a la cuestión de los niños librados a las pedagogías de guerra destinadas –*viá* los "juguetes militares" y la exaltación de los valores nacionalistas– a enrolarlos, por lo tanto a someterlos hasta transformarlos en simple "carne de cañón[8]" (il. 28). Hay que recordar que frente a esas protestas pacifistas se situaba, firme en sus ideales militaristas, la cultura de la guerra exaltada, entre otros, por Ernst Jünger, al que, por otra parte,

[7] K. Tucholski, *Deutschland, Deutschland über alles*, *op. cit.*

[8] E. Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, *op. cit.*



28. Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, 1924, p. 38: "No les deis más a los niños estos juguetes."

Walter Benjamin ofreció inmediatamente la réplica más mordaz y justa[9].

[9] E. Jünger (dir.), *Krieg und Krieger*, Berlín, Junker & Dünnhaupt, 1930. *Id. Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, Berlín, Neufeld & Henius, 1930. Para una crítica de estos testos militaristas, cf. W. Benjamin, "Théories du fascisme allemand", *art. cit.* Para una traducción de algunas de las tesis presentes en ese momento, cf. O. Lugon, *La Photographie en Allemagne, op. cit.* Sobre la escritura y la iconografía de la guerra en Ernst Jünger, cf. J.

¿Pedagogía? El arte de "aprender a ver abismos allí donde hay lugares comunes", según la expresión de Karl Kraus[10]. Es aprender a ver todas las cosas bajo la perspectiva del conflicto, de la transformación, de la separación, de la alteración. Es también, en opinión de Bertolt Brecht, el arte de transformar y de multiplicar sus propios medios para saber algo del mundo y actuar sobre él. Incluso cuando sólo se trata de aprender el ABC:

> Y vuestro trabajo ha aportado sus frutos.
> Habéis difundido
> Las enseñanzas de los clásicos,
> El ABC del comunismo,
> A aquellos que se encuentran en la ignorancia. [...]
> Para cambiar el mundo:
> Ira y tenacidad. Ciencia e indignación,
> La iniciativa rápida, la reflexión profunda,
> La fría paciencia, la perseverancia infinita,
> La comprensión de lo particular y la comprensión de lo general:
> Sólo al estar instruidos sobre la realidad, podemos
> Cambiar la realidad.[11]

King, *"Wann hat dieser Schei krieg ein Ende?" Writing and rewriting the First World War*, Schnellroda, Edition Antaios, 2003. M. Vanoosthuyse, *Fascisme et littérature pure. La fabrique d'Ernst Jünger*, Marsella, Agone, 2005. M. Guerri, *Ernst Jünger. Terrore e libertà*, Milán, Agencia X, 2007. Sobre los motivos de la guerra en los escritores alemanes de ese período, cf. H.-H. Müller, *Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik*, Stuttgart, Metzler, 1986.

[10] Comentada por J. Bouveresse, "'Apprendre à voir des abîmes là où sont des lieux communs': le satiriste et la pédagogie de la nation", *Agone*, nº 35-36, 2006.

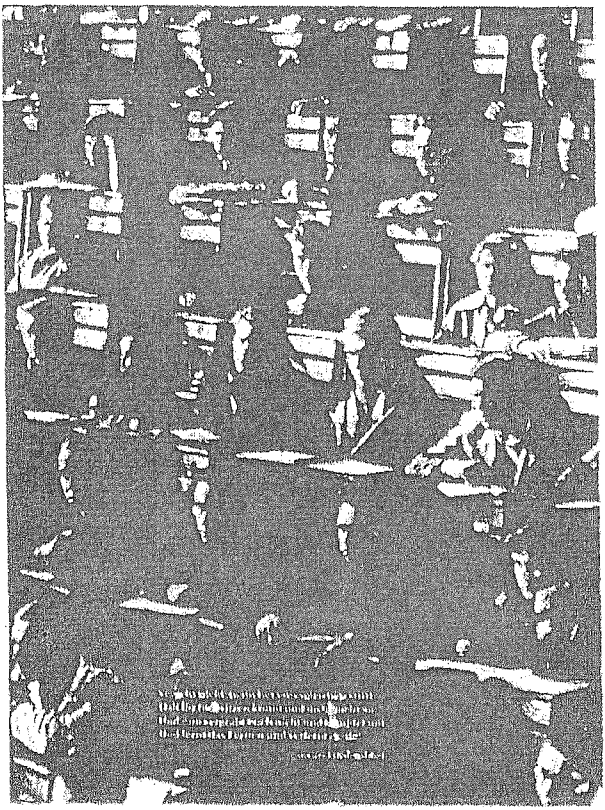
[11] B. Brecht, *La Décision* (1929-1930), trad. É. Pfrimmer, *Théâtre complet, II*, París, L'Arche, 1974.

Pero cuando se publica la *Kriegsfibel*, en 1955, los tiempos han vuelto a cambiar mucho. El fotomontaje de protesta ha cedido el sitio, en los regímenes llamados socialistas, al fotomontaje de glorificación. El constructivismo ruso, arte ejemplar de la *toma de posición*, ha desaparecido por completo tras las imágenes estalinistas y las *tomas de partido* unilaterales[12]. Al ser estado de "paz" el de una "Guerra fría", la prensa ilustrada, tanto al Oeste como al Este, no deja de revestir el carácter propagandista de los años anteriores. Los atlas o las exposiciones fotográficas exaltan en adelante un extraño heroísmo de la paz –pero de una paz terriblemente vigilada, una paz de la amenaza atómica– de la que es testigo, por ejemplo, la exposición *The Family of Man* de Edward Steichen, y a la que la *Kriegsfibel* podría considerarse como una respuesta implícita[13].

He aquí el motivo por el que la *Kriegsfibel* se abre y se cierra con dos poemas de Brecht –uno citado por Ruth Berlau en la solapa del libro, el otro que aparece en la con-

[12] Cf., entre otros O. Lugon, *La Photographie en Allemagne*, *op. cit*, M. Tupitsyn, *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina: Photography and Montage after Constructivism*, Nueva York-Göttingen, International Center of Photography-Steidl Verlag, 2004. O. Sviblova (dir.), *Une arme visuelle: le photomontage soviétique*, 1917-1953, trad. E. Mouraviéva, Moscú-París, Maison de la Photographie de Moscou-Passage de Retz, 2005-2006. A. Lavrentiev, *Rodtchenko et le groupe octobre*, trad. J. Bonnet, París, Hazan, 2006. A. Lavrentiev (dir.), *Rodtchenko photographe : la révolution dans l'œil*, trad. V. Dariot e I. Imart, París-Marsella, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris-Éditions Parenthèses, 2007.

[13] Sobre la prensa ilustrada de esa época, cf. B. von Dewitz y R. Lebeck (dir.), *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage*, 1839-1973, Colonia-Göttingen, Museum Ludwig-Steidl Verlag, 2001. Sobre las ideologías nacionales después de 1945, cf. M. Flacke (dir.), *Mythen der Nationen, 1945, Arena der Erinnerungen*, Berlín, Deutsches Historisches Museum, 2004 (sobre la RDA). Sobre la exposición *The Family of Man*, cf. E. Steichen (dir.), *The Family of Man*, *op. cit.* J. Back y V. Schmidt-Linsenhoff (dir.) *The Family of Man, 1955-2001*, *op. cit.*



29. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa de la contraportada: "Aprended a aprender y nunca lo desaprendáis."

tracubierta y acompaña una fotografía que muestra a unos estudiantes escuchando una lección en un anfiteatro (il. 29)–, precisamente poemas sobre la *necesidad de aprender*:

> ¡Estudia lo elemental! Para aquéllos
> cuya hora ha llegado
> nunca es demasiado tarde.
> ¡Estudia el ABC! No basta, pero
> estúdialo. ¡No te canses!

¡Empieza! ¡Tú tienes que saberlo todo! Estás llamado a ser un dirigente!
[...]
No lo olvidéis: muchos de vuestros hermanos se batieron
Para que pudieseis tras ellos sentaros aquí.
No vayáis a enterraros, sabed también luchar
Aprended a aprender y nunca lo desaprendáis.[14]

Saber pesado y saber ligero a la vez. Por un lado, la *Kriegsfibel* pide a su lector un esfuerzo de memoria fundado sobre esa deuda histórica considerable: nosotros que, hoy, estamos confortablemente instalados ante nuestro libro de imágenes del pasado, le debemos ese confort y nuestra libertad de pensamiento a todo el dolor que estas imágenes documentan y que Brecht insiste –desesperadamente, por otra parte– en que no rechacemos demasiado en nuestro universo contemporáneo. Por otro lado, esta serie de imágenes y los poemas que las acompañan no forman, después de todo, más que un manejable abecedario, una *colocación lúdica* más que un verdadero instrumento de erudición. Como bien analizó Roland Barthes, las "grandes tareas críticas" que Brecht ha podido imponerse, "liquidación, teorización, puesta en crisis", no existen sin placer, ya que según él todo descubrimiento –impertinente, intempestivo, destructivo– de la verdad, da placer, lo cual ha determinado en su teatro, dicho sea de paso, un comportamiento de *regocijo* y no de *distracción*[15].

[14] B. Brecht, *ABC de la guerra*, *op. cit.*

[15] R. Barthes, "Brecht et le discours : contribution à l'étude de la discursivité" (1975), *Œuvres complètes, IV*, *op. cit.* Cf. ya *id.*, "Brecht", *art. cit.* : "El teatro de Brecht hace una auténtica síntesis entre el rigor del designio político (en el sentido más elevado del término) y la libertad de la dramaturgia. Es un tea-

"¡Aprended a aprender y nunca lo desaprendáis!" (*Und lernt das Lernen und verlernt es nie!*): en este precepto central de la pedagogía brechtiana, se encuentra por lo tanto el incesante placer del cuestionamiento y la perspectiva de lo que Peter Szondi llamó un "consentimiento dialéctico"[16]. Está ese *alegre saber* extrañamente nietzscheano que Brecht revindica de entrada en su *Diario de trabajo*–"Estas observaciones son redactadas con el sentimiento de estar al principio de una nueva era, como pequeñas muestras de un alegre saber, con el placer de aprender e intentar"–, y que Jacques Rancière, en cuanto a él, comentó bajo la perspectiva del desorden, del humor y de la imagen como desvíos dialécticos fundamentales para nuestro conocimiento político de la historia[17]. Walter Benjamin ya había subrayado, en sus propias reflexiones sobre el teatro didáctico, que con el *Lehrstück* brechtiano, el público se convierte a la vez en un "colectivo" movido por "voluntad política", por lo tanto interesado por la "lección" transmitida, y una especie de "pareja de juego" en el montaje y el desmontaje intempestivos propuestos por la construcción épica[18].

Cuando Benjamin, en sus *Conversaciones con Brecht*, apunta también que el teatro épico del gran dramaturgo está

tro a la vez moral y emocionante: conduce al espectador a una conciencia más activa de la Historia y su combate. [...] Este teatro moral es a la vez un teatro del placer: hay, en la obra de Brecht, una alegría del teatro, todos los recursos de un arte minuciosamente edificado, no para 'distraer', sino para regocijar a los hombres [...]."

[16] P. Szondi, "Celui qui dit oui et celui qui dit non" (1996), trad. M. Bollack, *Poésies et poétiques de la modernité*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981.

[17] J. Rancière, "Le gai savoir de Bertolt Brecht", *art. cit.*

[18] W. Benjamin, "Qu'est-ce que le théâtre épique? (2ème version)", *art. cit.*

[19] *Id.* "Conversations avec Brecht", *art. cit.*

atravesada por algo como el recuerdo –o el deseo– de un *teatro para niños*, incluso un "teatro de niños" (*Kindertheatre*) hecho por y para los niños[19], abre una vía fundamental para la comprensión de Brecht y, más en general, me parece, para toda reflexión sobre las relaciones entre historia e imaginación. Antes incluso de la *Kriegsfibel*, el *Arbeitsjournal* situaba a los niños en el centro de su *Kriegsschauplatz* o "teatro de guerra": el 21 de septiembre de 1940, por ejemplo, Brecht adjuntaba a la perspectiva aérea de una arquitectura de ciudad obrera imaginada por Goering el rostro de un niño que no es otro que el de Stefan, su propio hijo[20]. En otra parte, Brecht recoge la imagen de una niña pequeña inmóvil ante la tumba de su padre, en un cementerio militar[21]. O también, un alegre corro parece sobrevivir extrañamente a la destrucción, como cubierto de cenizas, en medio de las ruinas bombardeadas, pero, mirando detenidamente, se descubre que se trata en realidad de una escultura –y no de niños reales– aún en pie entre los escombros de Stalingrado[22].

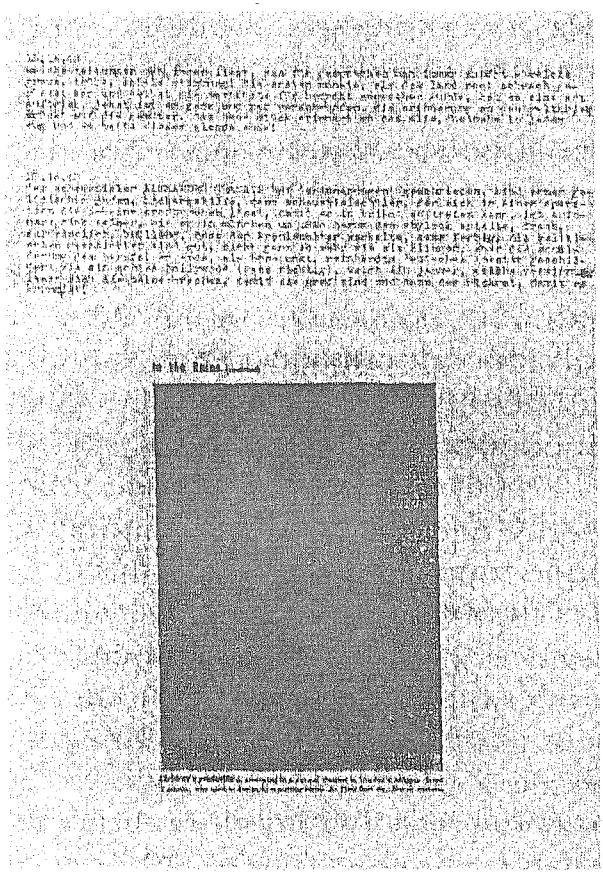
El 15 de octubre de 1943, Bertolt Brecht pega finalmente en la página de su *Diario* una fotografía que sin duda debió emocionarle: se ve a unos niños de Londres interpretar una obra de teatro, pero todo ello ocurre en un edificio destruido por los bombardeos[23] (il. 30), un poco como en una imagen famosa de la misma época en que se ve funcionar una biblioteca, con sus lectores concentrados en sus

[20] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.* Existen otras fotografías de sus hijos insertadas en la obra.

[21] *Ibid.*

[22] *Ibid.*

[23] *Ibid.*



30. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 15 de octubre de 1943: "Entre las ruinas, el vodevil de los niños presentado en el teatro al aire libre de Aldgate, en Londres." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 281/25).

libros, cuando todo el espacio ha sido reventado por las bombas alemanas. Entonces, ¿no es la pedagogía en tiempo de guerra –o en tiempos de exilio– otro nombre para la Resistencia? ¿La decisión de *aprender a pesar de todo,* el esfuerzo por nunca, cueste lo que cueste, "desaprender a aprender"?

EL abecedario es una forma de la literatura tan paradójica como infantil o "elemental". Es un libro para aprender a leer, como si fuera posible inventar un agua particular para aprender a nadar. Es una obra en que la *lectura* primero es pensada, no en su voluntad de comprender el mensaje contenido en el texto, sino más bien en su *gesto* fundamental de aprehensión de las letras. Es pues un libro para suscitar movimientos, afectos, no un libro para leer algo que está replegado en las páginas hojeadas, sino para desear leer todo lo que se encuentra diseminado, es hojeable en otra parte. No hay nada inocente en este dispositivo. La historia nos muestra que la pedagogía de la lectura –que va a la par de la pedagogía de las imágenes, indica Brecht explícitamente– es ella misma un campo de batalla donde se encuentran potencias de sometimiento y potencias de liberación, obligaciones morales y colocaciones lúdicas, cadenas de la lección y desencadenamientos del *juego*.

La *Kriegsfibel* se presenta primero, en efecto, como una *lección*. O, más bien, como un manual destinado a no "desaprender a aprender" nuestra historia presente en la de la Segunda Guerra Mundial. El tono de los epigramas líricos hace resonar su escansión resuelta de advertencias, de avisos, de incitaciones, de aforismos morales. Observamos, de manera general, que la política encuentra su ABC, en opinión de Brecht, en las elecciones éticas y en la accesión de cada individuo al conocimiento de sus prójimos. Es lo que hizo decir a Bernard Dort que el comunismo había sido, para Brecht,"esencialmente ético", incluso justicia-

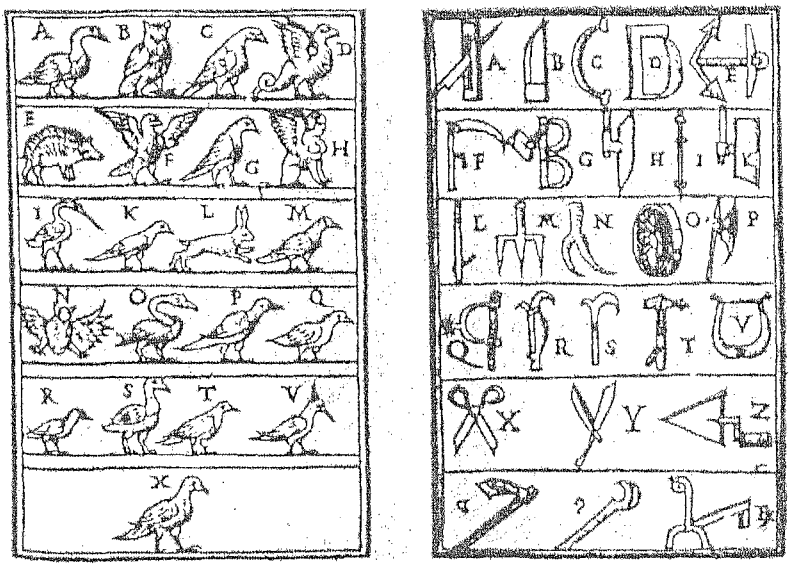
ble por una suerte de "educación mística" o, mejor aún, una verdadera "ascesis materialista"[24]. Es también lo que explica el arraigamiento formal y estilístico de la pedagogía brechtiana en la historia misma –historia de larga duración– de la pedagogía religiosa. Según el testimonio de Tretiakov, Brecht admiraba en Lutero, por ejemplo, que "toda la expresividad de su lengua se debiera a su extrema adecuación al gesto"[25]. ¿No podríamos, como mucho, ver en la *Kriegsfibel* –y sin temer pasar así de un modelo salido de la Reforma protestante a un género paradigmático de la Contra-Reforma católica– una supervivencia de los "ejercicios espirituales" y demás composiciones didácticas de la época barroca?

Aquí habría que convocar toda la historia de los alfabetos visuales. Frances Yates ha mostrado, en su estudio magistral sobre las artes de la memoria así como en una investigación sobre sus prolongamientos en la dramaturgia isabelina, cómo *aprender* y *memorizar* no existían sin una *teatralización* sistemática del saber y de la historia[26]. Ahora bien, esta teatralización implicaba una "consideración en cuanto a los medios de la puesta en escena", una colocación de la "figurabilidad" que Freud, en la época de Brecht, llamó la *Darstellbarkeit*. ¿Qué quiere decir esto? Que aprender –en los dos sentidos del verbo, activo o pasivo, para quien enseña y para quien recibe la lección–, que memorizar un saber exige una cierta articulación de la imaginación y de la simbolización. Observamos que, en

[24] B. Dort, *Lecture de Brecht*, *op. cit.*

[25] S. Tretiakov, "Bert Brecht", *art. cit.*

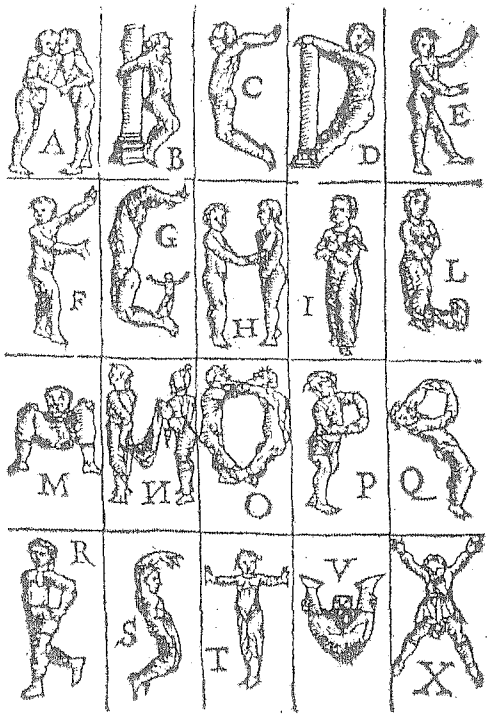
[26] F. A. Yates, *L'Art de la mémoire* (1966), trad. D. Arasse, París, Gallimard, 1975.



31. Johannes Romberch, *Congestiorum artificiose memorie*, 1522: alfabeto visual.

efecto, en las artes de la memoria o las obras de pedagogía antigua, las letras se ponen a hacer gestos, se organizan sobre una estructura de *visibilidad* de los cuerpos o los objetos, mientras que, recíprocamente, los cuerpos y los objetos buscan desplegarse en elementos combinatorios, en concatenaciones, en series alfabéticas, en resumen, en colocaciones de *legibilidad*[27] (ils. 31-32).

[27] Id. *L'Art de la mémoire, op. cit.* Sobre los alfabetos visuales y los poemas figurativos, cf. entre otros G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milán, Adelphi, 1981. *Id. Sull'orlo del visibile parlare*, Milán, Adelphi, 1993. C. Parmiggiani (dir.), *Alfabeto in sogno. Dal carme figurato alla poesia concreta*, Milán, Mazzotta, 2002. Sobre los problemas teóricos ligados a esta conjunción de lo visible y lo legible, cf. entre otros (en una bibliografía evidentemente considerable que incluye a todos los autores interesados por la disciplina iconológica) M. Schapiro, *Les Mots et*



32. Giovan Battista Della Porta, *Ars reminiscendi*, 1602: alfabeto visual.

Se comprende que Brecht sintiera cierta dificultad ideológica –a pesar de lo que intentaba transmitirle Benjamin sobre el *Nachleben* de las estructuras epistemo-místicas de la edad barroca– para admitir algo como una filiación jesuítica de su propia pedagogía política. Era mucho más astu-

les images. Sémiotique du langage visuel (1969-1976), trad. P. Alferi, París, Macula, 2000. B. Vouilloux, *La Peinture dans le texte, XVIIème –XXème siècles*, París, CNRS Éditions, 1994. B. Erdle y S. Weigel (dir.), *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Colonia-Weimar-Viena, Böhlau, 1996.

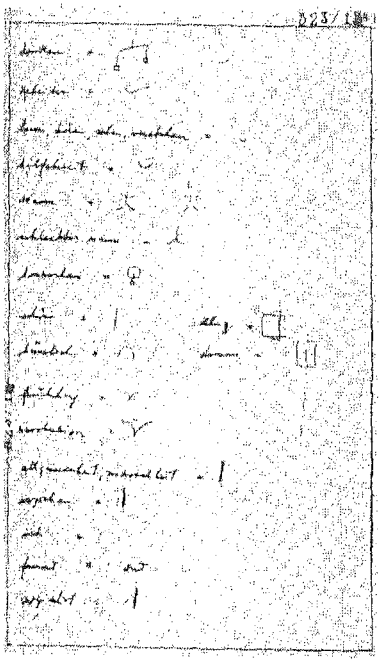
to, divertido y cómodo buscar muy lejos, en China por ejemplo, allí donde los contenidos religiosos se vuelven, por así decir, indiferentes ya que indescifrables. Así que vemos a Brecht inventarse una pequeña "escritura social" (*eine soziale Schrift*) sobre el modelo explícito de los ideogramas chinos:

> 1.2.42
> ruth está encantada con los caracteres chinos y me sugiere que escriba un poema sobre algunos de ellos. *paz* en una mujer con un techo sobre la cabeza; *hogar* es un cerdo bajo un techo; *armonía* es una boca muy próxima al arroz. etcétera. quizá sea conveniente confeccionarse un *catálogo propio de caracteres.* [il. 33] [...] si se consulta a muchas personas, se podría establecer una escritura social. en EL LIBRO DE LAS MUTACIONES podría dedicar un capítulo íntegro a sugerencias sobre un escritura[28].

Ahora bien, esta coalescencia ideogramática de la lectura y del gesto forma parte integrante de los preceptos fundamentales de la pedagogía barroca. Se realiza plenamente en las producciones teatrales donde alegorías e historia –la actualidad política misma– se encontraban, en las escuelas jesuitas, sobre los caballetes de una "educación por el juego"[29]. Y esta *legibilidad del gesto* no se daba sin una teoría de la imagen capaz de retomar por su cuenta la gran tradición del *ars memoriae.* Sin duda no habría habido pedagogía teatralizada sin presupuestos filosóficos sobre el *lugar de la ima-*

[28] B. Brecht, *Diario de trabajo, op. cit.*

[29] F. Dainville, *L'Éducation des jésuites (XVIème-XVIIème siècles),* París, Minuit, 1978.



33. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 1 de enero de 1942: "Catálogo de caracteres [o] escritura social." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota ******).

gen –esa famosa "composición de lugar" analizada en Ignacio de Loyola por Pierre-Antoine Fabre en relación con la noción misma de "ejercicios espirituales"– lugar pensado como el teatro de un encuentro de las lecciones que retener (*docere*), con los movimientos afectivos (*movere*), el placer (*delectare*) que las vuelve inolvidables, en tanto que corporal y espacialmente asumidas[30].

[30] Cf. P-A. Fabre, *Ignace de Loyola: le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVIème siècle*, Paris, Éditions de l'EHESS-Vrin, 1992. R. Dekoninck, *Ad Imaginem, Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIème siècle*, Ginebra, Librairie Droz, 2005.

Desde 1560 existía en Francia un método de lectura elemental publicado bajo el título de *Rôti-cochon*[31] e ilustrado con grabados sobre madera[32]. Pero el momento de fundación del abecedario ilustrado nace en 1658 con el *Orbis sensualium pictus* de Comenius, obra ilustrada con ciento-cincuenta figuras, tan popular que fue constantemente reeditada hasta principios del siglo XIX[33]. La época de la Ilustración conocerá –a partir, entre otras, de las reflexiones de Jean-Jacques Rousseau en *Emile, o la educación* en 1762– un desarrollo considerable de la literatura infantil y de la pedagogía por la imagen. En particular, los Revolucionarios franceses ofrecen una verdadera "educación cívica" a través de sus abecedarios ilustrados y sus "colecciones de cuadros históricos" destinados a los pequeños; y los pedagogos alemanes no se quedaron atrás[34].

[31] Rôti-cochon = Asado-cerdo. [N. de la T.]

[32] La edición original de este libro para niños es hoy muy rara. La biblioteca de l'Arsenal, en París, posee una edición más tardía: *Rôti-cochon, ou méthode très-facile pour bien apprendre les enfants à lire en latin et en français*, Dijon, Michard, s.f. [entre 1689 y 1704]

[33] Comenius, *Orbis sensualium pictus*, Nuremberg, Endterus, 1858 (reed. Dortmund, Harenberg, 1991). Sobre esta obra, cf. J. Adhémar, "L'enseignement par l'image [1]", *Gazette des Beaux-Arts*, 6ª período, XCVII, 1981. E. Kushner, "Le rôle de la vision dans l'œuvre pédagogique de Comenius", *La Visualisation des choses et la conception philosophique du monde dans l'œuvre de Comenius*, dir. H. Voisne-Jechova, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994. Sobre la actividad dramatúrgica de Comenius y su noción de *Lehrstück*, cf. M. Cesnakova-Michalcova, "L'éducation par le jeu théâtral. Comenius auteur dramatique et théoricien du théâtre", *ibid.*

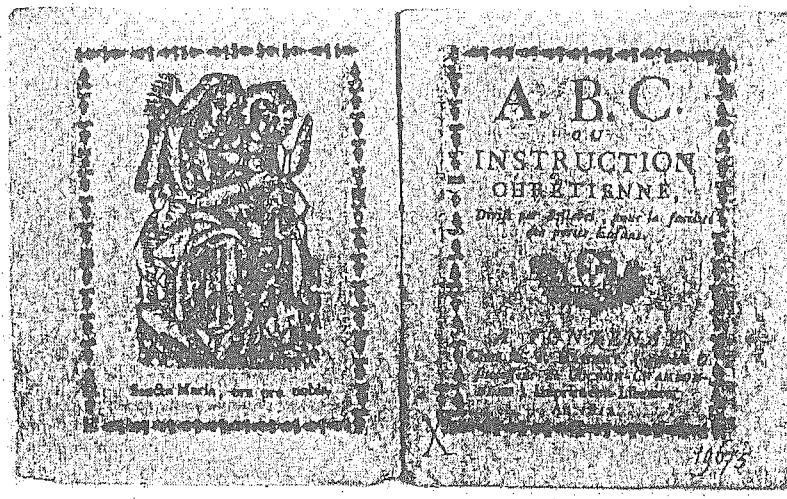
[34] Para Francia, cf. J. Adhémar, "L'enseignement par l'image [2]", *Gazette des Beaux-Arts*, 6ª período, XCVIII, 1981. Para Alemania, cf. H.-H. Ewers, "La littérature moderne pour enfants. Son évolution historique à travers l'exemple allemand du XVIIIème au XIXème siècle", trad. A. Burkardt y C. Gepner, *Histoire de l'enfance en Occident, II. Du XVIIème siècle à nos jours*, dir. E. Becchi y D. Julia, París, Le Seuil, 1998. Sobre la historia de la pedagogía por el juego, cf. M.-M. Rabecq-Maillard, *Histoire des jeux éducatifs*, París, Nathan, 1969.

En efecto, por todas partes se difunden por entonces los abecedarios de los que Karl Petermann intentará dar una teoría "analítica-sintética" en 1893, de los que Karl Hobrecker redactará una breve historia en 1924 –inmediatamente aclamada, por otra parte, por Walter Benjamin al que no se le había escapado la importancia crucial de estos problemas–, a la espera de la obra muy completa de Ségolène Le Men sobre los abecedarios franceses del siglo XIX[35]. En la época de Brecht aún florecían varios tipos de obras populares llamadas *Kalender-Bilder* (donde se entreveraban sucesos e historia política), *Bilder-Fibel* o *Spielfibel*[36] (de entre las que la más célebre fue compuesta por Tom Seidmann-Freud en 1930).

La *Kriegsfibel* de Bertolt Brecht –como el género del *Lehrstück* u "obra didáctica"– reconduce necesariamente la tensión interna de toda tentativa de "juego educativo" o de "educación por la imagen": por un lado, el juego y la

[35] K. Petermann, *Lebensbilder. Lese- und Schreib-Fibel für Elementar-Klassen nach der analytisch-synthetischen Lesemethode*, Leipzig, Klinkhardt, 1893. K. Hobrecker, *Alte vergessene Kinderbücher*, Berlín, Mautitius Verlag, 1924, (reed. Dortmund, Harenberg, 1981). W. Benjamin, "Vieux livres d'enfants oubliés" (1924), trad. [parcial] S. Marten, *Interlope la curieuse*, nº 13, 1995. S. Le Men, "Les abécédaires d'histoire naturelle et leur illustration au XIXème siècle", *Écritures, systèmes idéographiques, pratiques expressives*, dir. A.-M. Christin, París, Le Sycomore, 1982. Id. *Les Abécédaires français illustrés su XIXème siècle*, París, Promodis, 1984.

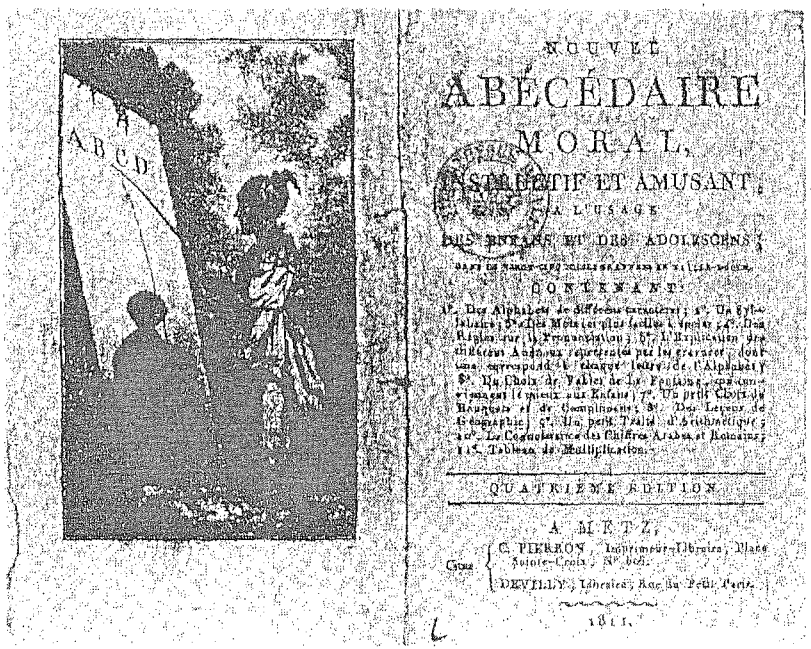
[36] Sobre los *Kalender-Bilder*, cf. I. Wiedemann, *"Der Hinkende Bote" und seine Vettern. Familien-, Haus- und Volkskalender von 1757 bis 1929*, Berlín, Museum für Deutsche Volkskunde, 1984. R. Reichardt y C. Vogel, "Kalender-Bilder. Zur visuellen Dimension populärer Almanache im 18. und 19. Jahrhundert", *Der Kalender als Fibel des Alltagswissens*, dir. Y-G. Mix, Tubingen, Max Niemeyer, 2005. Sobre la *Bilder-Fibel* y la *Spielfibel*, cf. entre otros *Erste neue Bilder-Fibel für ganz kleine Kinder*, Berlín, Winckelmann, s. f. R. Reinick, *ABC-Buch für kleine und gro e Kinder*, Leipzig, Dürr, 1876. T. Seidmann-Freus, *Hurra, wir lessen! Hurra, wir schreiben! Spielfibel nº 1*, Baden-Baden, Herbert Stuffer, 1930. *Id. Spielfibel nº 2*, Berlín, Stuffer, 1931.



34. Anónimo francés, *ABC ou Instruction chrétienne, divisé par syllabes, pour la facilité des petits enfants*, 1812: página de título y frontispicio.

imagen ponen en movimiento una *delectatio* particular, destinada a "hacer pasar" en el cuerpo del lector el sentido mismo de la *lectio*; por otro lado, imagen, gesto y *delectatio* siempre son susceptibles, en un momento dado u otro, de hacer explotar la *lectio* –el lenguaje organizado en mensaje, el discurso del saber– por esa voracidad propia de la imaginación que ya había provocado en Platón toda la desconfianza del pedagogo: instrumentos de la *lectio* y de la obligación, cuando el "ABC" rima con "educación moral"[37] (ils. 34-35). Colocación de la *delectatio* y del juego, cuando "ABC" supone "ACB" o "CBA", es decir, permite tirar al aire, desmontar todas las partículas de la lengua organizada.

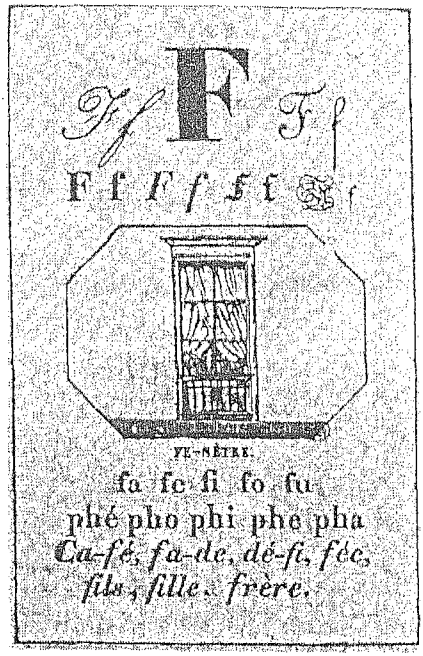
[37] Cf. S. Le Men, *Les Abécédaires français illustrés*, *op. cit.*



35. Anónimo francés, *Abécédaire moral, instructif, et amusant à l'usage des enfans et des adolescens*, 1811: página de título y frontispicio.

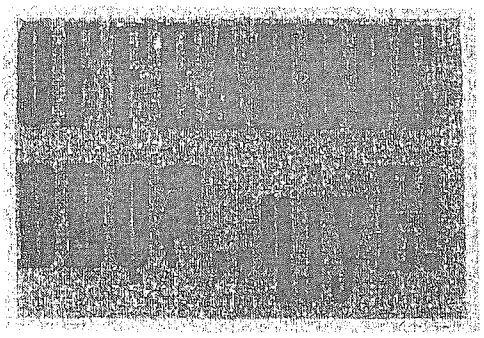
Pero, si se deleita demasiado con la rímica de los significantes –"fa fe fi fo fu phé pho phi phe pha"[38] (il. 36)–, ¿no corre el niño el riesgo de perder la doctrina de los filósofos? Si juega demasiado con el material sonoro –"Vou les-vous fai re da da tout de suite [...] s ata ga va z aja n ara ma" (il. 37)–, ¿no corre el instrumento de educación el riesgo de convertirse en un juego dadaísta? No por casualidad, los collages de Max Ersnt, de Raoul Hausmann o de Kurt Schwitters, los montajes fotográficos de Man Ray o de Vitezslav Nezval, en los años veinte retomaron, a menudo

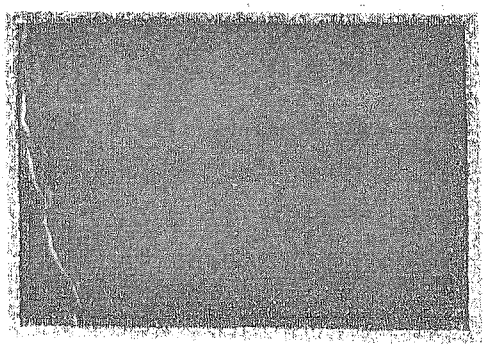
[38] En francés "f" y "ph" se pronuncian igual. [N. de la T.]



36. Anónimo francês, *Nouvel Alphabet de l'enfance orné d'un grand nombre de dessins et de textes explicatifs*, 1867: placa no paginada.

37. Anónimo francês, *Le Livre des enfants sages, nº 9. ABC du rêve de Marguerite*, 1873: placa no paginada.





38. Raoul Hausmann, *OFFEAH*, 1918. Cartel-poema, 32,8 x 47,8 cm. Berlín, Berlinische Galerie. Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur.
39. Raoul Hausmann, *fmsbw*, 1918. Cartel-poema, 33 x 48 cm. Berlín, Berlinische Galerie. Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur.

hasta el sinsentido, la forma de estas iniciaciones a los signos que son los abecedarios[39] (ils. 38-39). Brecht recoge, por lo tanto, la larga duración de una tradición, y su reciente derrota vanguardista. Le niega evidentemente a la palabra "abecedario" el sentido nostálgico que quiso darle

[39] Cf. H. Bergius, *Montage und Metamechanik*, *op. cit.*

Stefan George al titular como *Die Fibel* una selección de sus poemas de juventud[40]. Pero adopta ciertamente el tenor irónico de Jean-Paul al hacer del abecedario, en su *Vie de Fibel* publicada en 1812, una forma definible como "el libro de los libros", forma al fin y al cabo aberrante:

> Esta obra [que], con los elementos de toda ciencia, a saber el alfabeto, contiene un catequismo sucinto, piezas de poesía variadas, imágenes coloreadas de hombres y de animales y de pequeñas naturalezas muertas, una historia natural abreviada, un manual somero de los diferentes oficios [es] el libro de los libros, que contiene todos los *patres et matres lectionis*, el libro que el mayor de los genios debe estudiar antes incluso de tener cinco años –en una palabra, la obra más perfecta [...]. Lo llaman, por abreviación, el *ABC*, cuando podrían llamarlo el *Abecedeeefegeacheijotakaeleemeeneeñeeseteuuve-uvedobleequisygriegazeta.* [...] Yo lo había leído antes de leer a Homero y la Biblia.[41]

He aquí por lo tanto el abecedario (*Fibel*) revindicado como una alternativa a cualquier credo, es decir a cualquier Biblia (*Bibel*). El mundo –en particular el mundo del lenguaje– está menos mostrado en él en sus principios fundamentales que desmontado en elementos divisibles, en trozos que siempre se podrá reorganizar según la fábula (*Fabel*) que nuestra imaginación sabrá orientar, cada vez de una forma diferente, hacia nuevas bifurcaciones. Sobre este punto otra vez, Walter Benjamin se presenta como el pensador más profundo de este *conocimiento infantil.*

[40] S. George, *Die Fibel*, Berlín, Bondi, 1901.

[41] Jean-Paul, *Vie de Fibel* (1812), trad. C. Pichois y R. Kopp, París, Union générale d'Éditions, 1967.

Coleccionaba los juguetes, con ellos constituyó un atlas[42]. Se interesó, desde 1918, por el gran batiburrillo –no menos de diez tomos in-quarto– de Friedrich Justin y Karl Bertuch, titulado *Bilderbuch für Kinder*[43]. Su propio libro *Calle de sentido único*, de 1928, se detiene en los sellos ("Existe, como sabemos, un lenguaje de los sellos que es al lenguaje de las flores lo que el alfabeto morse es al alfabeto escrito"), los juguetes y todo tipo de experiencias, de situaciones infantiles: "Niño leyendo", "Niño que ha llegado tarde", "Niño en un tiovivo", "Niño desordenado", "Niño escondido"[44]... En especial, el niño desordenado aparece como el prototipo del soñador, del mostrador y del erudito, el que no se satisface con ninguna valla, se queda suspendido con cada encuentro, observa toda huella y "no conoce nada estable" ante el catálogo abierto del mundo visible:

> *Niño desordenado:* Cada piedra que encuentra, cada flor recogida y cada mariposa atrapada son ya para él el comienzo de una colección, y todo lo que posee en general constituye a sus ojos una sola y única colección. Esa pasión muestra en él su verdadero rostro, esa severa mirada de Indio que sigue quemando, pero borrosa y maníacamente, en casa de los anticuarios, los eruditos y los bibliómanos. Apenas ha nacido y ya es cazador. Caza los espíritus, cuyo

[42] Cf. *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*, Berlín, Francfort del Meno, Akademie der Künste-Suhrkamp Verlag, 2006.

[43] F. J. y K. Bertuch, *Bilderbuch für Kinder. Porte-feuille des enfants, mélange intéressant d'animaux [...] et autres objets instructifs et amusants pour la jeunesse, avec de courtes explications scientifiques proportionnées à l'entendement d'un enfant*, Weimar, Au Bureau d'Industrie, 1796-1821.

[44] W. Benjamin, *Sens unique*, *op. cit.*

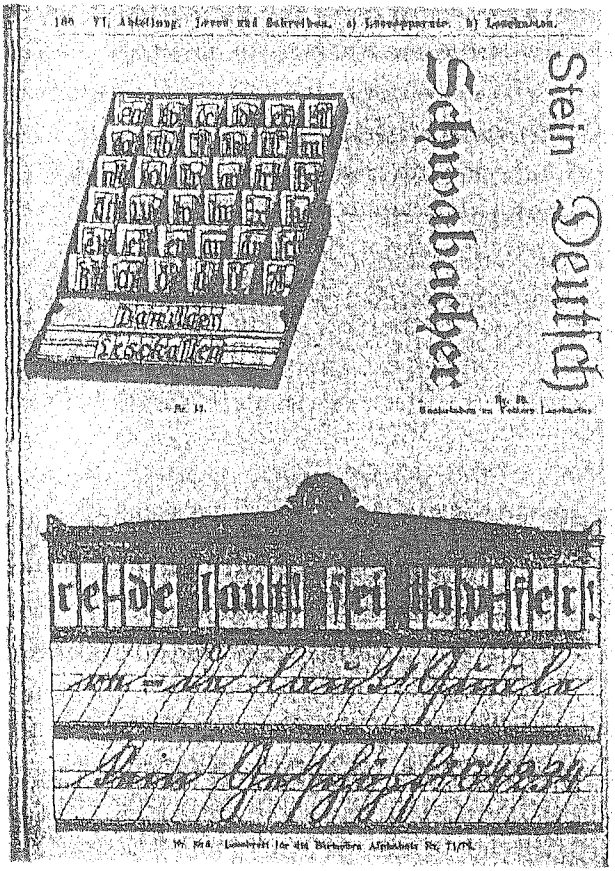
> rastro husmea en las cosas; entre los espíritus y las cosas pasa años, durante los cuales los hombres quedan ausentes de su campo de visión. La vida es para él como en los sueños: no conoce nada estable; todo lo que le ocurre, es, cree, un encuentro, un choque. Sus años de nómada son horas en el bosque del sueño. Ahí es donde arrastra a su presa para limpiarla, fijarla, quitarle su poder mágico. Sus cajones deben convertirse en arsenal, zoo, museo del crimen, cripta. "Ordenar", es aniquilar un edificio lleno de castañas con sus espinas (son mazas de arma), de papel de estaño (un tesoro de plata), de cubos de madera (ataúdes), de cactus (tótems), y de piezas de cobre (escudos).[45]

Un poco más tarde, en *Infancia berlinesa,* Benjamin habla de nuevo de la iniciación a la lectura –leer sin comprender, jugar con las letras– y de los montajes heteróclitos al retomar, casi al pie de la letra, estas líneas escritas sobre la infancia desordenada[46]. Entonces se planteará la cuestión de saber cómo elaborar filosóficamente el estatus de un *abecedario de la memoria,* si no es de la historia. ¿Es sólo ofrecer algunas imágenes "primitivas", algunos "elementos alfabéticos" del pasado? Claro que no. El abecedario es como la memoria misma en el sentido de que "el pasado en él nos parece cobrar más peso por toda la vida vivida que nos promete"[47]. Es por lo tanto un objeto anacrónico por excelencia, al volver sobre el Antaño en el umbral del Pronto que, constantemente, reconfiguran nuestros deseos. Al envejecer, ¿entendió Brecht que su *Kriegsfibel* incluía

[45] *Ibid.*

[46] *Id. Enfance berlinoise* (1933-1935), trad. J. Lacoste, París, Maurice Nadeau, 1978 (ed. revisada 1981).

[47] *Ibid.*



40. Anónimo alemán. *Caja de lectura,* 1920. Catálogo del *Kölner Lehrmittelanstalt,* p. 188.

toda su relación actual a la historia política, pero también todo su deseo, todo su proyecto de escritura y, quizás, de teatro? Benjamin, en todo caso, reguló sobre sus más contemporáneas apuestas de escritura, de imagen, de pensamiento –la reminiscencia proustiana de su vieja "caja de lectura" (*der Lesekasten*) (il. 40), en plena época, 1933, de catástrofe política:

[...] nada de todo lo que me ocurrió en mis primeros años despierta una nostalgia tan grande como la caja de lectura. Contenía en pequeñas tabletas las diferentes letras en escritura manuscrita, más juveniles e incluso más virginales que las letras impresas. Se alargaban, estiradas, sobre su capa inclinada, cada una perfecta y acabada, y vinculadas en su sucesión por la regla de su orden, la palabra, a la que pertenecían como monjas. Admiraba la manera con que tanta simplicidad se aliaba con tanto esplendor. Esa palabra, era un estado de gracia. Y mi mano derecha que se esforzaba dócilmente por reproducirla no lo encontraba. Debía quedarse fuera como el portero que debe introducir a los elegidos. Por ello su relación con las letras estaba llena de abnegación. La nostalgia que esta despierta en mí prueba hasta qué punto sólo era uno con mi infancia. En realidad lo que en él busco, es a ella: toda la infancia, tal y como estaba recogida en el gesto de la mano que deslizaba las letras en la varita donde se ordenaban las unas después de las otras para formar palabras. La mano aún puede soñar ese gesto, pero ya no puede despertarse para efectuarlo realmente. Así a menudo bien puedo soñar con la manera en que aprendí a andar. Pero no sirve de nada. Ahora sé andar; aprender, ya no lo podré.[48]

El abecedario es, entre las manos de un niño, ese dispositivo paradójico a la vez juego abierto y recorrido obligado donde el gesto de aprender se encuentra solicitado, se vuelve operatorio. El adulto, parece haber desaprendido ese gesto de aprender. La *Kriegsfibel*, abecedario para adul-

[48] *Ibid.* Sobre la cuestión del juego en Walter Benjamin, cf. el estudio importante de H. Brüggemann, *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.

tos, aplica por lo tanto una paradoja adicional que nos destina a "no desaprender a aprender", a pesar de todo. ¿Cómo? Por el *montaje de los gestos* (fotografiados de placa en placa) *y de las palabras* (impresas en el blanco sobre negro de cada placa). Como si la articulación del documento (la *lectio* de esta pedagogía) y del poema (la *delectatio* lírica, incluso musical) nos permitiera reconducir un poco ese "estado de gracia" del que hablaba Benjamin a propósito de su entrada de niño, su entrada gestual, en el bosque del lenguaje.

Ingenuidad

PERO todo lo que ganamos en gestos e imágenes, corremos el riesgo de esperarlo durante mucho tiempo en discursos precisos y en certidumbres fundadas. El estado del sujeto que supone la *Fibel*, estado de no-recuerdo inherente al gesto de aprender, podría entonces llamarse ingenuidad con la condición de acordarse de que la palabra no tiene nada que ver con la estupidez, y que designa primero un estado *nativo*, ese mismo que emparejará simbólicamente la lección de las *Lesekasten* o abecedarios. Se ha dicho, con razón, que el arte de Bertolt Brecht podía entenderse enteramente en el umbral de una "estética de la ingenuidad"[49]. No hay *Fabel* –no hay fábula épica o dia-

[49] D. Schöttker, *Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven*, Stuttgart, Metzler, 1989.

léctica– sin el exordio de la *Fibel*, ese juego de lenguaje que quiere tomar todas las cosas por el principio. No hay saber político sin orientación previa del cuerpo y sin balbuceo, sin tanteo en el lenguaje.

Brecht, como sabemos, trabajó mucho en las formas estilísticas más sencillas, formas llamadas populares o antiguas, susceptibles de la mayor resistencia al tiempo y de la mayor plasticidad formal en cuanto a las exigencias del presente. Por ejemplo las baladas, cantos populares inmemoriales que se reconfiguran en Brecht, por mediación de una tradición más reciente –la de los cantos contestatarios o revolucionarios–, en *Lieder* de un nuevo género[50]. Otro ejemplo: las fábulas satíricas o las "historias de almanaque" (*Kalendergeschichten*) en las que Brecht retoma de Johann Peter Hebel el principio de una reutilización moderna en tanto forma literaria "épica-estética", como analizaba Walter Benjamin en 1929, en su estudio sobre Hebel: "La moral, elemento extraño en el narrador mediocre, es para Hebel la continuación de la epopeya por otros medios. Y como reduce el *ethos* a una cuestión de tacto, lo concreto accede aquí a la mayor fuerza[51]". Comprendemos que se trata, de nuevo, de subrayar el gesto sin el cual un lengua-

[50] B. Brecht, *Liederbuch, op. cit.* Sobre la relación entre música culta –la de Schönberg en primer lugar– y canto popular, cf. *id. Diario de trabajo, op. cit.* Sobre las baladas y los cantos de protesta, cf. W. Hinck (dir.), *Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen. Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik*. Francfort del Meno, Suhrkamp, 1979.

[51] W. Benjamin, "Johan Peter Hebel" (1929), trad. R. Rochlitz, *Oeuvres, II, op. cit.* Cf. J. P. Hebel, *Kalendergeschichten, mit Lithographien von Josef Jakob Dambacher* (1829-1853), Berlín, Weimar, Aufbau-Verlag, 1971. B. Brecht, *Historias de almanaque, op cit.* Así como el estudio de J. Knopf, *Geschichten zur Geschichte. Kritische Tradition des "Volkstümlichen" in den Kalendergeschichten Hebels und Brechts*, Stuttgart, Metzler, 1973.

je, sea cual sea, pierde su densidad poética y se deseca en discurso inmutable, es decir inmóvil y muerto.

La ingenuidad inherente al "gesto de aprender" no se da por lo tanto sin cierta *rítmica del cuerpo* confrontado al lenguaje. Esto nos habla del arte teatral, claro está, pero Brecht parece tener en la cabeza, más en general, algo como una verdadera antropología del gesto y de la palabra. Apela, por otra parte, a "los movimientos (y estados de ánimo) del hombre, modelados para su estudio"[52]. Por ejemplo, evoca en su *Diario de trabajo* la necesidad vital de la fiesta, y la importancia particular que en ella reviste el carnaval en tanto profanación o inversión de los valores sociales por el truncamiento de cierta práctica de cuerpo y del lenguaje: "día de los disfraces y de las burlas, día de duelo para los bienes sagrados y para los personajes más encumbrados"[53]. Brecht incluso deplora que le falte al materialismo de los filósofos alemanes –que tanto ama y de los que, hasta cierto punto, también forma parte– ese *estilo* y esa *sensualidad* necesarios para tocar con el dedo o, mejor, "tocar con el cuerpo" lo que *materia* pero, también, lo que *lenguaje* quieren decir:

> nosotros los alemanes tenemos un materialismo sin sensualidad. entre nosotros, el "espíritu" medita siempre sobre el espíritu. el cuerpo y los objetos permanecen siempre desnudos, despojados de espíritu. en las canciones alemanas sobre el vino no se habla más que de efectos espirituales... hasta en las canciones más ordinarias, el aroma de los toneles no figura en ellas. hemos incorporado cierta

[52] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

[53] *Ibid.*

confortable amenidad al concepto de amor. el placer sexual tiene para nosotros un aire trivial. [...] para nosotros, el espíritu pierde pureza cuando toma contacto con la materia. para los alemanes, la materia es –en mayor o menor grado– suciedad. en toda nuestra literatura se advierte esa actitud desconfiada hacia la vitalidad de lo corporal. nuestros héroes son sociables, pero no comen; nuestras mujeres tienen sentimientos, pero no asentaderas; en cambio, nuestros ancianos hablan como si tuvieran la dentadura completa[54].

Y así Brecht quiere recordar el significado sensorial de la palabra "estética", deplorando –con fecha del 10 de junio de 1950, en su *Diario de trabajo*– que la crítica literaria comunista se quede con todo el discurso ideológico y nada del cuerpo estético destinado a los ritmos y placeres del texto: "he leído un trabajo sobre Gorki y sobre mí del cual es autora una estudiante obrera de leipzig. ideología, ideología, ideología. en ningún momento asoma un concepto estético; el conjunto se asemeja a la descripción de un manjar que no incluye la menor alusión al sabor. deberíamos comenzar por organizar exposiciones y cursos para educar el gusto, es decir para enseñar a paladear la vida"[55]. Aquel que, en otros tiempos, se preguntaba si el psicoanálisis no era una "ciencia burguesa" en tanto "ciencia del individuo", ahora tiene una duda simétrica en cuanto al materialismo histórico en su capacidad para decir algo sobre el cuerpo mismo de lo político: "un pasaje de *Determinismo o indeterminismos* (1938), de [Max] Planck: [...] 'es imposible son-

[54] *Ibid.*
[55] *Ibid.*

dear el interior de un cuerpo cuando la sonda es más grande que la totalidad del cuerpo' el materialismo histórico también señala esta *imprecisión* en lo que se refiere al individuo.[56]"

Revindicar la ingenuidad, desde ese momento, debe entenderse positivamente –generosamente–, y no ya como un estado resultante de alguna privación en el individuo que "aún no sabe". La ingenuidad se sitúa en el punto preciso del fenómeno de surgimiento ligado al "placer de aprender", y por lo tanto lo recíproco sería, según Brecht, el "divertirse con el estudio y la investigación [...], de tal modo que hagan posible el *goce* de las reacciones, los conocimientos y los impulsos que los más apasionados, los más sabios y activos de entre nosotros extraigan de los acontecimientos de cada día o del siglo"[57]. Y Brecht precisa, para el espectador: "hay diversiones débiles (simples) y diversiones fuertes (compuestas) que el teatro puede procurar. Estas últimas son las del gran arte dramático, que alcanzan su sublimación tal como el amor puede hacerlo en el concúbito; son diversiones más complejas, más sugestivas, más contradictorias y ricas en efectos"[58].

La ingenuidad por lo tanto no tiene nada que ver con la simplificación idiota de todas las cosas. Es, más bien, una apertura particularmente confiada hacia la voluptuosa complejidad –relaciones, ramificaciones, contradicciones, contactos– del mundo circundante. Es el gesto de aceptar interrogativamente esta complejidad. Es el placer de querer jugar con ella. En este sentido, la ingenuidad es

[56] *Ibid.*

[57] *Id. Breviario de estética teatral, op. cit.*

[58] *Ibid.*

tan *creadora* como *receptora*. El que inventa algo, afirma Brecht, siempre se vuelve sensual: "La invención te vuelve enamorado"[59] (*Erfindung macht verliebt*). Y en cuanto al amor, te vuelve –deliciosamente– ingenuo. Lo cual no quiere decir estúpido, ni ignorante incluso. Ya que el sabio, el pensador o el artista, *capaces de jugar* trabajando, creando, capaces de reencontrar el gesto de aprender, de abrirse de nuevo constantemente al placer de la *Fibel*, hacen, con la invención o el descubrimiento, un uso fecundo, poderoso, de la ingenuidad. Por ejemplo: "Tras la lectura de un nuevo artículo de Niels Bohr sobre la física, Eistein exclamó: '¡Es de la mejor música, en el terreno del pensamiento!' Igualmente hubiera podido decir de este artículo: ¡es una *insurrección*, perfectamente concebida y potentemente ejecutada![60]"

Ver en una propuesta físico-matemática algo como música e, incluso, una insurrección bien orquestada, muestra exactamente la *potencia heurística* –y teórica– de la ingenuidad. "Lo principal es aprender a pensar con torpeza (*die Hauptsache ist, pluma denken lernen*). El pensamiento torpe es el pensamiento de los grandes", escribe Brecht. Y es Walter Benjamin quien, otra vez, cita y comenta de la manera más justa aquello de lo que se trata –nada menos que de la dialéctica misma:

> Hay mucha gente que entiende por dialéctico a un aficionado a la sutilidad. Es entonces extremadamente útil que Brecht señale el "pensamiento torpe" que la dialéctica

[59] *Id.* "Des opportunités. L'Invention rend amoureux" (1940), *De la séduction des anges*, *op. cit.*

[60] *Id.* "Propositions pour la paix", art. cit.

> produce, incluye en ella misma y necesita como su contrario. Las ideas torpes entran en el dominio de la economía del pensamiento dialéctico, justamente porque no representan otra cosa que la asignación de la teoría a la práctica. Asignación *a* y no directiva *para* (Auf, *die Praxis, nicht an sie*): la acción puede naturalmente tomar un giro tan fino como el pensamiento. Pero una idea debe ser torpe para que le sea rendida justicia en la acción.[61]

¿Cómo consigue la ingenuidad, el pensamiento torpe, suscitar su contrario, el "pensamiento dialéctico"? Si nos quedamos con la definición brechtiana del *Verfremdungseffekt* como procedimiento capaz de "reproducir, en escena, los sucesos de la vida real para que sea justamente su causalidad lo que se destaque o interese al espectador"[62]– entonces, ¿cómo se puede decir de la mirada ingenua que sería capaz de *destacar su causalidad* a través de la superficie móvil de las cosas sensibles? Es sin embargo lo que ocurre a veces, cuando la ingenuidad se convierte en esa capacidad fenomenológica de *no evitar las evidencias*. Ese es el motivo por el cual Brecht no deja de observar la importancia de los procedimientos de distanciamiento en las artes llamadas populares, desde el Guiñol y el teatro para niños hasta los *Proverbios* de Brueghel y los grandes actores capaces de hacer con su propio cuerpo "un efecto-v [un efecto de distanciamiento] ambulante"[63]. De ahí que piense, en sus obras, en "confiar a los niños la representación del sabio"[64].

[61] W. Benjamin, "*Le roman de quat'sous* de Brecht" (1935), trad. P. Ivernel, *Essais sur Brecht*, *op. cit.*

[62] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

[63] *Ibid.*

[64] *Ibid.*

Lo mejor sería otra vez coger un ejemplo: observar concretamente cómo el punto de vista ingenuo puede contribuir a la sutileza del punto de vista dialéctico. Observemos a Adolf Hitler a través de los documentos reunidos por Bertolt Brecht, y observémosle ingenuamente. Aquí, Hitler baila de alegría, sin desplazarse, al saber que ha "ganado", como por otra parte hacen los niños o los deportistas (il. 16); allí, Hitler se dirige al pueblo y se plantea así como educador supremo (il. 20). De niños, hemos aprendido –por una pedagogía muy violenta obligada por los acontecimientos para cierta generación y, para las siguientes, de una larga y difícil iniciación fundada sobre los libros de historia y el testimonio de los padres, pedagogía cuyo camino retoma de alguna manera la *Kriegsfibel*– que Hitler encarnaba un mal político absoluto. Lo que cuenta en el fondo no es Hitler como bailarín o como orador, sino ese "mal político" que ha encarnado en un momento dado de la historia.

El ingenuo nunca empieza planteándose este tipo de preguntas fundamentales. Simplemente mira *cómo se mueven los cuerpos*, y ya está. Llegado el caso, también le extrañará el disfraz, quiero decir el uniforme militar, con su sigla característica, la cruz gamada demasiado familiar. Querrá entender qué especie de energía manda ese tipo de gestos. Y es por lo que Brecht, en su *Diario de trabajo*, quiere reproducir la danza de Hitler *in extenso*, se pregunta "si Hitler es un títere" y recoge constantemente hasta en el *ABC de la guerra* las imágenes del dictador como orador público[65]. Es también por lo que escribe, justo al lado de un fotorrepor-

[65] *Ibid. Id., ABC de la guerra, op. cit.* pl. 1, 23, 28, 69, A1 y A16.

taje sobre el encuentro entre Benito Mussolini y el mariscal von Ribbentrop, en 1940, "¡qué material para el teatro ofrecen las fotos de los semanarios ilustrados fascistas!" que son ya indispensables para la dramaturgia épica contemporánea[66]. Pero no nos confundamos: las fotografías del cuerpo fascista no interesan a Brecht más que en la medida en que su teatro quiere –aunque sea ingenuamente, por "historias" interpuestas– mostrar los cuerpos, los gestos, reñidos con la historia y la política, el poder y el sometimiento.

Es entonces cuando la mirada ingenua nos hace pasar de una *destacada causalidad* (los cuerpos mostrados por lo que son, sin que se represente directamente la determinación histórica, política o económica que los anima) a algo de otro orden, que yo llamaría una *sobredeterminación antropológica* (en el sentido en que Aby Warburg interrogaba la larga duración de las "fórmulas de pathos" a través de la historia de la representación occidental). Habría por lo tanto cierta manera de mirar los efectos para sugerir *otras* causas. Habría cierta manera de mirar los cuerpos para decir *otra* cosa sobre la memoria y el deseo que los anima. Dicho sea de paso, ¿acaso se encuentra en la época de Brecht un ejemplo mejor de esa genial ingenuidad que las puestas en escena de su propio cuerpo de Charlie Chaplin[67]?

El personaje de Charlot se presenta como una figura paradigmática de la ingenuidad. Pero Chaplin la muestra de tal manera que de la mirada ingenua pueda nacer sin embargo un verdadero pensamiento dialéctico. Y, más

[66] *Id.*, *Diario de trabajo*, *op. cit.*
[67] *Ibid.*

aún, que el *gesto del ingenuo* pueda encontrar su sentido y su eficacia en una auténtica *toma de posición*, tanto ética como política. En *El Dictador*, por ejemplo, la ingenuidad está construida, sobresignificada incluso, por la constitución amnésica del personaje: el pequeño judío ha olvidado que era un gran héroe de la Primera Guerra Mundial, pero ese mismo olvido le llevará al mayor valor político –a pesar de su constante miedo, a pesar de sus pánicos de niño– en un contexto de terror antisemita y de premisas a la Segunda Guerra Mundial. En *Tiempos modernos*, de 1936 –es decir en la época del Frente Popular y de la Guerra de España–, Charlot aparece como un niño perdido, un huérfano de la sociedad cuyo destino parece el de una imposible relación con el mundo social y el mundo del trabajo en particular.

Al principio, es un obrero tan poco adaptado que es incapaz de mantenerse en su sitio, e incluso en su clase: por lo tanto no consigue ni inscribirse como proletario sindicalizable, provoca todas las disfunciones posibles en la cadena de la fábrica y acaba, *vía* el hospital psiquiátrico y la cárcel, en la situación del mendigo, del vagabundo, del lumpen-proletario, del hambriento permanente. Se necesitaría un estudio entero para describir exhaustivamente los gestos de Charlot en esta película como *tomas de posición a pesar de todo*, y primero a pesar de él, que este ingenuo suscita a cada paso que da. Pienso, por ejemplo, en el momento en que se encuentra con una bandera roja en la mano, interfaz inocente y súbitamente significativa, incluso histórica, entre la multitud de parados que se manifiestan –*Liberty or Death*, puede leerse en las banderas– y la policía que carga y luego lo detiene como *communist leader*. Tras varias estancias en la cárcel, Charlot se encuen-

tra otra vez en posición de lanzar, lo más ingenuamente, un primer adoquín contra la cabeza de los guardias móviles que habían acudido a reprimir la huelga de los obreros. Todo ello mostrado –montado– con sus irresistibles coreografías, su ternura infantil, su galantería en los furgones de policía, su sensualidad, su pasión irreprimible por los títeres con patines, en mitad de la noche entre las estanterías de juguetes de una gran tienda...

Embriaguez

METER la figura del ingenuo en un *gestus* político de desometimiento, ¿acaso no es aceptar algo como un *momento de anarquía* en toda "toma de posición" que no fuera asumida dentro de un proyecto global, de una "toma de partido"? La cuestión que plantean los gestos de Charlot en *Tiempos modernos* debería entonces entenderse bajo una perspectiva más dialéctica: ¿por qué medios el ingenuo se vuelve capaz de mostrarse tan astuto, tan hábil, tan político? ¿Cómo el juego infantil puede cobrar valor de táctica social, incluso de guerrilla de cada instante, de cada gesto? ¿Cómo el más débil adquiere esa soberanía y, a veces, esa eficacia en la protesta? El hambre (tema dominante en toda la película de Chaplin) y el sentimiento ético inmediato (el rechazo espontáneo de la injusticia que se desarrolla ante sus ojos, cuando la joven es amenazada por las fuerzas del orden) contribuyen fuertemente, sin duda alguna, a esa potencia de conversión que transforma una debilidad previa en potencia inesperada.

Pero aún hay otra cosa, que articula ejemplarmente la ingenuidad con cierta capacidad de decisión, la debilidad con cierta capacidad de resistencia: es la embriaguez o, por lo menos, la manera en que un sujeto se propone *jugar con el mundo* a condición de que éste esté previamente desrealizado, *desplazado en la imaginación*, pensado bajo la perspectiva de un juego de formas locales más que de un contenido global. En *Tiempos modernos*, como recordaremos, Charlot empieza simplemente por volverse loco: los gestos repetitivos de la cadena industrial hacen que una "correa rítmica", forma sintomática que repite en el vacío la forma alienante del trabajo, se apodere de su cuerpo; mientras ve remaches por todas partes, hasta en los riñones de la secretaria y los senos de una burguesa que pasaba por ahí... Y es a partir de este estado alucinatorio que Charlot va a poner en juego una extraordinaria potencia física y una total libertad psíquica, en resumen, una capacidad para desordenarlo todo en la realidad funcional de una fábrica. Un poco más tarde, en la cárcel, es la absorción involuntaria de una cantidad irrazonable de cocaína lo que dará al ingenuo –ingenuo porque creía sencillamente que era sal– la loca temeridad de afrontar los pistoletazos de los chicos malos. Como si lo que la sociedad llama *alienación* manifestara una energía escapatoria capaz de *liberarnos* de esta sociedad enteramente organizada para el *sometimiento* de sus sujetos.

Nos encontramos muy alejados de la "toma de partido", y Bertolt Brecht a pesar de su admiración por Chaplin, sin duda no habría suscrito –por lo menos a nivel teórico– estas hipótesis. Brecht, sabemos, fue un autor sobrio. En el fondo no le gustaba ni la embriaguez, ni la locura. Le inquietaba el *síntoma* cuando éste *desmonta* las partes organizadas de nuestro cuerpo o de nuestro espíritu: "en los momentos de depre-

sión todo se desintegra en nuestro ánimo, como las partes de un imperio herido de muerte, el entendimiento entre las diferentes partes cesa (de pronto se hace evidente que el todo está constituido de partes), y éstas sólo conservan su importancia propia, que es poca, puede ocurrir que, de repente, yo deje de encontrar sentido en instituciones como la música o la política, que vea a los que están muy cerca de mí como desconocidos, etcétera, la salud es equilibrio"[68]. Muy alejado de Charlot, en adelante Brecht evocará otra vez en el Berlín ocupado por el Ejército Rojo, las extravagancias peligrosas de un "teniente ruso muy joven, totalmente borracho, apunta [...] con su revolver [contra los civiles], tiene la expresión pálida y desesperada, de los ebrios y está por completo hundido en ese nebuloso ámbito de los gestos desarticulados, incapaz de hacerse entender"[69].

Pero, para Brecht mismo, hay embriaguez y embriaguez. La embriaguez bailada en las formas del arte no es la embriaguez gesticulada por un militar que agita absurdamente su arma y amenaza con abatir a todo el que se mueva a su alrededor, en un lamentable simulacro de la omnipotencia. Por lo tanto habría una embriaguez solamente patética, padecida, lamentable, destructora, y una *embriaguez poética*, actuante, creadora, soberana, muy alejada –o más bien que saca partido– de la primera. Brecht, por ejemplo, se sorprende un día por el placer poético de leer a Federico García Lorca: pura embriaguez de las palabras, observa. Pero interrumpe su propio placer para preguntarse entonces "cómo llevar a nuestros obreros a disfrutar de estos placeres, y si corresponde llevarlos". El hombre

[68] *Ibid.*
[69] *Ibid.*

de partido (que es) objeta entonces: "¡la situación, la fase que está atravesando no lo permite! ¡nada de embriagarse cuando se escala una montaña!" A lo que responde el hombre de letras (que también es): "pero es que escalar, en sí es una embriaguez, y la literatura, como algunas otras artes..." Y la nota se interrumpe bruscamente con estas palabras, como para significar mejor el conflicto en que Brecht no cesó de debatirse[70].

¿Embriaguez poética? Sería una forma de ampliar, tan lejos como sea posible, el territorio –el campo de las bifurcaciones, habría que decir– abierto por la imaginación. Se piensa espontáneamente en las experiencias surrealistas de droga y de automatismo psíquico. Pero Ernst Bloch amplió el punto de vista al considerar el montaje mismo, ese complejo procedimiento formal, bajo la perspectiva de una *embriaguez de las imágenes en el tiempo de sus dislocaciones*: "El montaje aparece culturalmente como la forma suprema de la intermitencia fantasmagórica [...] e incluso, llegado el caso, como una forma actual de embriaguez"[71]. Incluso en la pedagogía política de Eisenstein, observemos, surgen potentemente esos momentos de embriaguez, esas duraciones reventadas donde los movimientos parecen constelarse, los aspectos explotan en fuegos artificiales y donde, por decirlo todo, *las imágenes bailan* el baile ebrio de Dionisos[72].

[70] *Ibid.*

[71] E. Bloch, *Héritage de ce temps*, *op. cit.*

[72] Cf. S. M. Eisenstein, *Teoria generale del montaggio* (1935-1937), ed. P. Montani, trad. C. De Coro y F. Lamperini, Venecia, Marsilio, 1985. ("Nacimiento del montaje = Dionisos"). No existe traducción al francés de este texto. Me permito remitir a mi breve comentario en *Le Danseur des solitudes*, París, Minuit, 2006.

En su hermoso artículo sobre las relaciones entre imagen épica en Brecht e imagen dialéctica en Benjamin, Philippe Ivernel recuerda la discusión que mantenían los dos hombres sobre la cuestión de *¿cómo habitar este mundo*[73]? O, dicho de otra manera: *¿cómo dudar de la realidad*? ¿Cómo conseguir dudar útilmente de lo que nos rodea y en donde habitamos, alienados por demasiadas costumbres? Brecht, sabemos, propone con el distanciamiento (*Verfremdung*) una herramienta para conocer el mundo circundante bajo la perspectiva de la singularización, de la extrañeza, de la desapropiación, una forma de "aprehender lo habitual en lo que tiene de no-pensado, en este caso comprenderlo como una realidad histórica" siempre capaz de alterarse o mejorarse, de metamorfosearse en todo caso[74]. Lo cual ofrece al mundo circundante la posibilidad de verse *reencuadrado* y *remontado* de otra manera, en resumen, de suscitar un experiencia nueva, otro conocimiento.

Benjamin, por su lado, desemboca en ese mismo desencuadre, en ese mismo remontaje, por las vías de una reflexión sobre el "aura auténtica" o "aura secularizada", fuertemente opuesta al aura cultural de las puestas en escena religiosas y de las teosofías. Una manera de reintroducir dialécticamente lo que el *Verfremdung* cree mantener a distancia, a saber, la empatía hacia el mundo circundante, el *Einfühlung*[75]. Lo que Benjamin quiere reintroducir aquí no es ni el culto de los misterios ni la trascendencia, claro. Sino la experiencia, en el doble sentido del *Erfahrung* y del

[73] P. Ivernel, "Passages de frontières", *art. cit.*
[74] *Ibid.*
[75] *Ibid.*

Experiment. Ahora bien, ¿cuál es el riesgo de librarse a la embriaguez, sino el de experimentar los límites en que se mantiene nuestra propia razón, nuestras propias sensaciones o nuestras relaciones con el otro? Philippe Ivernel tiene por lo tanto razón al apelar a ese "camino de contrabando" que fue, en la obra "epistemo-crítica" de Benjamin, su experiencia con las drogas[76]. Es que "la imagen dialéctica quiere polarizar la oposición entre lo onírico y lo científico a fin de fundar lo mejor posible la exigencia de la praxis[77]".

Recordemos las últimas líneas de *Calle de sentido único* y esa manera que tuvo Benjamin de dialectizar en ellas la ciencia con la embriaguez, y luego la embriaguez con las cuestiones políticas fundamentales de la comunidad y de la revolución: primero, la astronomía científica se supone que ha introducido una relación con el mundo de puro *saber* óptico e instrumental que destruye la relación de *embriaguez* dionisíaca que los antiguos mantenían *en comunidad* con el cosmos; luego, la situación política de 1918 se describe como un proceso de aniquilación cuyo *vértigo* negativo solo podrá superarse en una *embriaguez* revolucionaria, es decir una embriaguez *en comunidad*:

> nada distingue más al hombre antiguo del hombre moderno que su abandono a una experiencia cósmica que este último apenas conoce. La decadencia de este abandono ya se anuncia en el apogeo de la astronomía, a principios de los tiempos modernos. Kepler, Copérnico, Tycho Brahe sin duda no se movían exclusivamente por impul-

[76] *Ibid.*
[77] *Ibid.*

sos científicos. Sin embargo, en la importancia exclusiva concedida a la relación óptica con el universo, resultado al que desembocó muy pronto la astronomía, hay un signo precursor de lo que debía ocurrir. Las relaciones de la Antigüedad con el cosmos se instauraban de otra forma: en la embriaguez (*im Rausche*). La embriaguez es en efecto la experiencia a través de la cual nos aseguramos solo de lo más cercano y lo más lejano, y nunca el uno sin el otro (*Ist doch Rausch die Erfahrung, in welcher wir allein des Allernächsten und des Allerfernsten, und nie des einen ohne des andern, uns versichern*). Pero esto significa que el hombre no puede comunicarse en estado de embriaguez con el cosmos más que en comunidad (*in der Gemeinschaft*). [...] Durante las noches de aniquilamiento de la última guerra, los miembros de la humanidad estaban desquiciados por un sentimiento que se parecía a la beatitud de los epilépticos. Y las revueltas que siguieron a esta guerra fueron las primeras tentativas para hacerse amos de ese nuevo cuerpo. [...] El ser vivo no supera el vértigo del aniquilamiento (*Taumel der Vernichtung*) más que en la embriaguez de la procreación (*Rausche der Zeugung*).[78]

Esto es por lo tanto, para Walter Benjamin, lo que había que sentir (*erfahren*) en la embriaguez experimental (*experimentelle*) que asume entre 1927 y 1934 con la absorción de diversas drogas[79]. Se trataba por entonces de producir una experiencia del mundo que fuera realmente más allá de la empatía y del distanciamiento: una experiencia en que, como acabamos exactamente de leer en *Calle*

[78] W. Benjamin, *Sens unique*, *op. cit.*

[79] *Id.*, *Sur le haschich et autres écrits sur la* drogue (1927-1934), trad. J-F. Poirier, París, Christian Bourgois, 1993.

de sentido único, "nos aseguramos solo de lo más cercano y de lo más lejano, y nunca el uno sin el otro". Hay primero una *extrañeza* debida a la "metamorfosis incompleta" de todas las cosas, lo que, recordaremos, daba en Brecht la característica misma del distanciamiento: "La gente con quien tratamos [...] tiene una fuerte tendencia a metamorfosearse un poco, no diría a volverse extraños, ni a dejar de ser familiares, pero a parecerse un poco a unos extraños"[80].

Pero la mano que enciende la vela puede ella misma volverse, en la embriaguez del hachís, "cerosa": la identidad y la fijeza de las cosas cede el lugar a una alteración y una metamorfosis en las que el sujeto se encuentra como arrastrado, ahogado, empáticamente inmerso[81]. De tal manera que el *efecto de extrañeza hace volver el aura*, paradójicamente, al primer plano, hasta en la tonalidad cómica que la experiencia puede revestir:

> Todos los presentes se irisan de comicidad. Al mismo tiempo, uno se penetra de su aura (*zugleich durchdringt man sich mit ihrer Aura*). [...] En primer lugar, el aura auténtica (*die eschte Aura*) aparece en todas las cosas. No sólo en algunas como la gente se imagina. En segundo lugar, el aura se modifica enteramente y de arriba abajo con cada movimiento que hace la cosa cuyo movimiento es el aura. En tercer lugar, el aura auténtica no puede para nada pensarse como el nimbo mágico y espiritualista impecable que los libros místicos vulgares reproducen y describen[82].

[80] *Ibid.*
[81] *Ibid.*
[82] *Ibid.*

Observaciones fundamentales: el aura está a la vez desmitificada, "secularizada", y como apretada en su *Urphänomen*. Por una parte, sólo es "auténtica", dice Benjamin, al atañer a las cosas, y no ese único y grandioso estuche que señala allí, al fondo de la iglesia, la reliquia o icono sagrados. Por otra parte, nunca se da sin un movimiento y una metamorfosis casi cinematográficas de sus cualidades, por cuanto el icono y la reliquia no sacan su potencia aurática más que de su inmovilidad y su perennidad absolutas. Finalmente, Benjamin extrae de su experiencia de embriaguez del hachís, una conclusión radicalmente moderna, materialista y formalista (por lo tanto radicalmente anti-espiritualista): "lo que señala el aura auténtica [es] el ornamento, una inclusión ornamental (*das Ornament, eine ornamentale Umzirkung*) en el círculo donde la cosa o el ser se encuentra estrechamente apretado como en un estuche. Nada ofrece del aura una idea tan justa como los lienzos tardíos de Van Gogh, en que el aura está pintada al mismo tiempo que el objeto"[83].

Este modo de pensamiento ¿no podría permitirnos rearticular la dimensión *épica* apreciada por Brecht con una dimensión *aurática* que suponga cierta potencia del objeto como tal, ya se trate de un guante de cuero apuntando al cielo (il. 4), de un montón de cascos abandonados en el suelo (il. 10), de una rueda usada junto a un molinillo de café (il. 11), de un cuadro de mandos de bombardero (il. 12), de una granada de mano (il. 13) o de un montón de cebollas fotografiadas junto a una prótesis de pierna (il. 14)? Lo que está en juego en la noción de aura

[83] *Ibid.*

repensada por Benjamin en el prisma de sus experiencias con la droga, no es otra cosa, que una nueva concepción de la estética articulada sobre el fenómeno de la *embriaguez de las formas*, embriaguez *experimentada directamente en las cosas* más concretas, más banales, de nuestro mundo circundante.

Embriaguez de las formas: esto significa, primero, una hiperestesia, una hiperacuidad del sujeto en cuanto al mundo visible y al mundo sensible en general: "Uno se vuelve tan sensible: uno teme que una sombra que cae sobre el papel pueda estropearlo"[84]. Esto significa, luego, que las formas objetivamente proliferan: "Puede haber [...] una producción de verdaderas ráfagas de imágenes (*eine geradzu stürmische Bildproduktion*), independientemente de cualquier otra fijación o polarización de nuestra atención. [...] A decir verdad, la producción de imágenes puede iluminar cosas tan extraordinarias, y esto tan fugazmente con tal velocidad que ya no conseguimos, sencillamente a causa de la belleza y de la singularidad de esas imágenes, interesarnos por otra cosa que ellas"[85].

Ahora bien, todo, en esta embriaguez de las formas, parece ocurrir entre dimensiones o movimientos asociados entre ellos en un modo típicamente cinematográfico: un movimiento centrípeto, voraz y focalizador de la *masa*, del primer plano considerado como un abismo de mirada ("Máscara de su propio rostro. [...] La muerte se encuentra entre yo y mi embriaguez"[86]); el movimiento cortante de la *división*, del marco, del corte ("La representación se

[84] *Ibid.*
[85] *Ibid.*
[86] *Ibid.*

divide ella misma y ofrece libre acceso a nuevos tesoros de imágenes"[87]); y, finalmente, la multiplicación, la digresión rápida o el *pasar* incesante. Aspectos característicos –¿acaso es de extrañar?– de una verdadera experiencia o *conocimiento a través de los montajes*[88]. Aspectos que, más tarde, Henri Michaux describiría a su manera, admirable, en *Conocimiento por los abismos*, entre la masa de "imágenes-ventosas", el corte de los "agujeros de sentido", el aura de las "visiones de ornamentos" o la creación desmultiplicada de "relaciones inesperadas" entre cada elemento de la realidad percibida[89]. Recordemos sólo, en una experiencia de psilocibina realizada en 1958, que Michaux intentó también polarizar, sin excluirlas, las dimensiones documental y alucinatoria que una misma fotografía podía suscitar en un sujeto absorto por la embriaguez –desrealización e hiperacuidad mezcladas– de las imágenes:

> La primera cosa sorprendente [...] fue la fotografía de uno, y luego dos personajes, que me parecieron singularmente detenidos. Uno de ellos era Macmillan. No debería haberme parecido sorprendente, ya que lo natural de las fotografías es imponer una parada. Pero esa parada era una prodigiosa parada, una parada que no acababa, incesantemente renovada en tanto impedimento de los movimientos, posible señal de que empezaba, sin saberlo aún, a estar invadido por pequeños movimientos interiores,

[87] *Ibid.*

[88] *Ibid.* Cf. también *id.* "Haschich à Marseille" (1932), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Oeuvres, II, op. cit.* Experiencias próximas a lo que he intentado analizar en Georges Bataille como "dialéctica de las formas" en *La Ressemblance informe, op. cit.*

[89] H. Michaux, *Connaissance par les gouffres*, París, Gallimard, 1967.

mientras otra región de mí entraba en una inmovilidad proporcional. [...] Ocurriera lo que ocurriera con él y su inmovilidad, me deshice de él al pasar la página de la revista que lo contenía. No fue sin tener que producir cierto esfuerzo. Y allí, desfilando en la primera o segunda fila en honor de ese mismo Macmillan, estaba un soldado soviético en una actitud rígida como se da en estos casos, con una boca voluntaria y que con la edad se volvería despreciativa, formando un palio, una boca en posición de firmes. Cada vez que giraba los ojos hacia esa boca, operaba como una repetición de inmovilización que, incluso para el ejército, presentaba algo anormal en la obligación. Así, el soviético y el inglés estaban extraordinariamente unidos, aunque sin saberlo.[90]

En esta experiencia en que el gesto banal respecto a las fotografías –pasar la página de una revista ilustrada en que hay un reportaje sobre la visita de Harold Macmillan a Moscú– toma las proporciones desmesuradas de un hechizo sobre los cuerpos pasmados en la imagen, se comprende una parte de lo que Michaux llamó carácter "instructivo" del psicotrópico: "Ve más rápido que nosotros, señalando lo que aún no hemos entendido"[91]. Este sería el valor "epistemo-crítico" de la embriaguez: dos imágenes inmóviles, como lo son todas las fotografías, producen de repente el sentimiento de una "prodigiosa parada [...] incesantemente renovada". En vez de ver la imagen como unidad estable, es mirada como una "repetición de inmovilización", una manera de singularizar, de poner en movimiento, de volver

[90] *Ibid.*
[91] *Ibid.*

extraño y de desmultiplicar su aspecto mismo. *Instructiva* sería la alucinación si conduce a replantear ante esas imágenes, las cuestiones fundamentales que nuestra costumbre de la ilustración fotográfica ofusca generalmente: el movimiento, la duración, la pausa, la pose, el gesto, el montaje, la metamorfosis... ¿No hace siempre falta un momento de oscurecimiento de las costumbres para iluminar cada cosa con una luz nueva?

Iluminación

"INSTRUCTIVA" sería por lo tanto la embriaguez con la condición, claro, de que sea pensada, escrita, poetizada: *remontada*, en suma. Las experiencias efectuadas por Walter Benjamin sobre las drogas cobran toda su dimensión literaria y filosófica si uno no se olvida de que repiten una tentativa ya efectuada por Charles Baudelaire en *Los paraísos artificiales*, texto en que la cuestión de la embriaguez –como la de la imaginación poética distinguida de la simple "fantasía" personal– se refería a una verdadera posición "epistemo-crítica", una posición de conocimiento[92]. Ya que, por estar destinada a una "primitiva pasión" por la imagen, esta experiencia no es menos *dialéctica*. En un protocolo sobre el hachís sin fecha, Walter Benjamin escribe en alemán que "las imágenes *habitan* ya en todas partes"

[92] C. Baudelaire, *Los Paraísos artificiales* (1860), trad. E. López Castellón, Madrid, M.E. Editores, 1994.

(*überall* wohnen *schon Bilder*) y, en francés: "Malezco[93] [sic] las imágenes"[94] (*Je brousse les images*). Una manera de decir que las imágenes son para mí maleza, incluso jungla donde sólo puedo estar perdido, sumergido, despojado, condenado yo-mismo a ingurgitarlas, a *pacerlas*, como Paul Klee, en alguna parte, describe respecto a su propia relación con las imágenes.

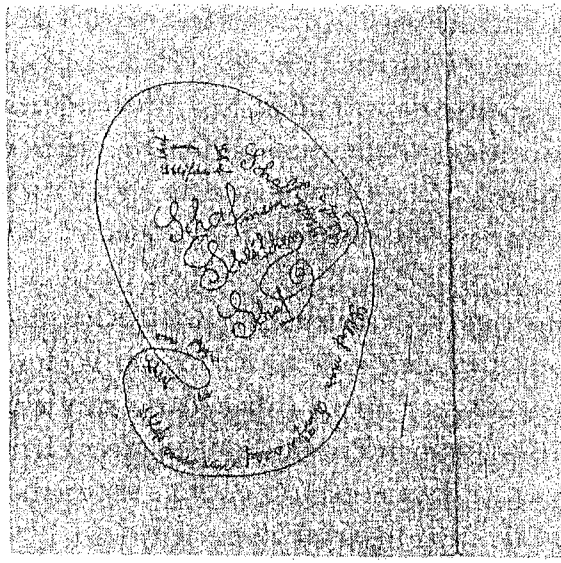
Esta experiencia es dialéctica por el hecho de que pone en relación el *instante* más apretado con la *duración* más expansiva, y la breve *infancia* abecedario con la larga *ciencia* de las cosas últimas. Por un lado, en efecto Benjamin se encuentra en la droga –pienso en una experiencia con la mezcalina que tuvo lugar el 22 de mayo de 1934, y cuyo protocolo fue consignado por Fritz Fränkel– como un niño ante su "caja de lectura", de manera que pinta y que escribe siguiendo el gesto regresivo de la frase más sencilla indefinidamente copiable y caligrafiable (il. 41):

> Mouton mon dodo mouton
> Mouton mon dodo mouton
> Mouton
> Mon dodo mouton
> Fais dodo mon petit enfant fais dodo
> Endors-toi bien fais bien dodo
> Il faut dormir.[95]

[93] Juego de palabras de Benjamin con los términos "maleza" y "pazco" que en francés son muy parecidos: "brousse" y "broute". [N de la T]

[94] W. Benjamin, "Sur le haschich", *op. cit.*

[95] *Ibid.* ["Oveja mi dodó oveja / Oveja mi dodó oveja / Oveja/ Mi dodó oveja/ A dodó mi pequeño a dodó/ Duérmete bien a dodó/ Hay que dormir"]



41. Walter Benjamin, *Dibujo realizado bajo los efectos de la mezcalina*, 22 de mayo de 1934. Berlín, Akademie der Künse-Walter Benjamin Archiv.

Por otro lado, el gesto infantil se prolonga, de manera más inquietante, más elaborada, en un gesto filosófico próximo al cuestionamiento, por Hamlet, de toda existencia... Y esto expresado por Benjamin en un movimiento de su cuerpo que, por un instante tembloroso, se imagina cubierto por una especie de redecilla, como señala Fränkel:

> Un gesto preciso [de Walter Benjamin] despierta la atención de F[ränkel]. El sujeto de la experiencia desliza muy lentamente, sin que se toquen, sus manos levantadas y muy separadas de su rostro, por encima de éste. [Benjamin] explica las cosas así: las manos aprietan una redecilla, pero era no sólo una redecilla por encima de su cabeza sino también por encima del universo. [...]

> Comentarios sobre la redecilla: B[enjamin] propone hacer las variaciones siguientes sobre la cuestión bastante anodina de Hamlet: ¿ser o no ser? Redecilla o abrigo, he aquí la cuestión. Explica que la redecilla vale para el lado nocturno y todo lo que hace estremecerse en la existencia. El estremecimiento, explica, es la sombra de la redecilla sobre el cuerpo. "En el estremecimiento la piel imita la red de una redecilla". Esta explicación vino tras un estremecimiento que recorrió el cuerpo del sujeto de la experiencia.[96]

Esta experiencia podría llamarse una iluminación. Algo, que viene de casi nada –un simple estremecimiento en la piel, una sensación pasajera–, se convierte en la señal de casi todo: estremecimiento hipocondríaco convertido en redecilla alrededor del cuerpo, redecilla hiperbólica convirtiéndose en estructura del universo. En otra parte, el tiempo se ve capaz de ser iluminado de repente en una sola palabra: "Evidencias poéticas en la fonética: afirmo en un momento dado que anteriormente había empleado en la respuesta a una pregunta la palabra *longtemps* [mucho tiempo] a causa de la sola percepción de un *long temps* [largo tiempo] en la sustancia fonética de la palabra. Siento esto como una evidencia poética"[97]. ¿No es luminoso, en efecto, percibir de repente, gracias al furtivo desajuste debido a algún estado de embriaguez, hasta qué punto la palabra *longtemps* puede sentirse, no sólo en la duración de su pronunciación, sino también *como duración implicada* en la palabra, duración que la palabra significa pero, más

[96] *Ibid.*
[97] *Ibid.*

aún, pone en acta poéticamente, vuelve audible y tangible a la vez?

Es al localizar este tipo de "momentos fecundos" durante sus experiencias con la droga, cuando Walter Benjamin alcanzó en la imagen esa "dialéctica detenida" que marca, en el flujo de nuestras costumbres, el instante utópico que en él vio Jean-François Poirier: "Hay parada en la imagen. La imagen que se realiza en la embriaguez, porque es interrupción del *continuum* de la vida, anulación del acontecimiento en el momento mismo en que se produce, podría ser el paradigma de esa dialéctica detenida, de ese instante utópico que persiste bajo su forma inmaterial y que mediatiza el conocimiento de los posibles que han quedado enterrados en el pasado"[98]. Es por lo tanto a través de una reflexión sobre la incidencia temporal de las imágenes como Benjamin despejará filosóficamente esta cuadratura del círculo de todo pensamiento político: o cómo las condiciones subjetivas y solitarias de la captación por la imagen (alienación) pueden transformarse en condiciones objetivas y colectivas de una capacidad de desalienación, enunciada como el poder de "procurar a la revolución fuerzas de la embriaguez."

La iluminación sugerida por Benjamin no se ancla exclusivamente en la experiencia de la droga, claro que no. Se la puede ver aplicada, por ejemplo, en las pequeñas embriagueces que propone en sus programas de radio, entre 1929 y 1932, recogidas bajo el título *Aufklärung für Zinder*, "Luces para niños"[99]. Cuentos o reflexiones, relatos o argumentos

[98] J.-F. Poirier, "Le monde dans une image", epílogo de *ibid.*

[99] W. Benjamin, *Lumières pour enfants. Émissions pour la jeunesse* (1929-1932), trad. S. Muller, Paris, Christian Bourgois.

ofrecidos a los niños como "luces" o "iluminaciones" nacidas de una de las capacidades más infantiles que existen: la de pensar jugando, la de tomar posición *disponiendo,* desmontando, remontando cada elemento en relación a todos los demás. Se trataba de utilizar la palabra replanteando su cuestión práctica –la de los "juegos de lenguaje", como decía Wittgenstein en la misma época– sobre la base de una situación que podríamos llamar justamente *abecedario.*

Esta posición consiste menos en simplificar las cosas, por un movimiento de regrediencia o regresión, que en cuestionarlas en otro nivel, un nivel en que *infancia e historia* se piensan la una a la otra, la una por la otra. Al trabajar con esos mismos paradigmas benjaminianos, Georgio Agamben propuso que "una teoría de la experiencia sólo podría ser una experiencia de la in-fancia; y [que] su problema central podría formularse así: *¿existe algo como una infancia del hombre?*"[100] Una manera, para Agamben, de pensar la infancia como "la experiencia trascendental de la diferencia entre lengua y palabra que, por primera vez, abre a la historia su espacio propio"[101], –ahí donde imagen y poema nos dan acceso a la historicidad por la iluminación de un *remontaje del tiempo.*

La experiencia se situaría por lo tanto, en la palabra, en el punto mismo de su diferencia en el orden del discurso. En el punto en que esta misma diferencia "abriría a la historia su espacio propio". ¿No es, todo lo que Arthur Rimbaud había exigido de una *iluminación poética*? Contra la "sosísima [...] poesía subjetiva" de los románticos, se trataba para

[100] G. Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (1978), trad. Y. Hersant, Payot, 1989.

[101] *Ibid.*

él –en la época, 1871, en que causa estragos "la batalla de París en que tantos trabajadores mueren"– de producir una "poesía objetiva" que fuera como un "salmo de actualidad", semejante a ese "Chant de guerre parisien" que Rimbaud compuso en homenaje a los revolucionarios de la Comuna[102]. Se trataba, para ello, de "volverse vidente" ("trabajo en volverme Vidente") e, indisociablemente, de criticar la posición subjetivista del poeta, asumiendo su vocación de convertirse en iluminador de la historia: "Es falso decir: yo pienso: se debería decir se me piensa. Yo es otro"[103].

Esto para señalar que el ver, que el pensar se mueven primero por una alteridad. Para afirmar en alto que la poesía es infancia y ciencia, juego y acción, embriaguez y toma de posición, todo a la vez. *Infancia*, a través de su insaciable propensión al juego con las palabras ("Ithyphalliques et pioupiesques", "J'ai degueulé ta bandoline"[104]); *ciencia* de "supremo sabio", a pesar de la embriaguez del "desorden de todos los sentidos"; acción, finalmente, ya que la poesía debe escandir la exigencia de algo como una revolución ("versos y liras ritman la Acción"), y, más allá, esta frase de Rimbaud recalca que la poesía debe estar "por delante"[105] de la historia misma).

Quizás por esto las *Iluminaciones* giran en torno a cierta relación de la infancia con la guerra[106]. En esta relación el niño no está sólo aterrorizado, sino que es activo: ya no es

[102] A. Rimbaud, "Lettres dites du Voyant" (1871), *Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations*, ed. J. Forestier, París, Gallimard, 1999.

[103] *Ibid.*

[104] ["Itifálicos y piupiescos" "He vomitado tu bandolina"]

[105] *Ibid.*

[106] *Id.* "Illuminations" (1872-1875), *ibid.*

sólo el destinatario de una pedagogía, sino el verdadero profesor de los instantes utópicos y de las embriagueces revolucionarias, así como, más tarde, lo formuló René Char en su hermosa serie "Respuestas interrogativas a una pregunta de Martin Heidegger":

> La poesía será un "canto de salida". Poesía y acción, vasos obstinadamente comunicados. [...] La poesía, debido a la palabra misma, siempre es puesta por el pensamiento por delante del actuar cuyo contenido imperfecto conduce en una carrera perpetua vida-muerte-vida. La acción es ciega, es la poesía quien ve. [...] En la perspectiva de Rimbaud y de la Comuna, la poesía ya no servirá a la burguesía, ya no la ritmará. Estará por delante, [...] será entonces su propia ama, al ser ama de su revolución; la señal de salida dada, la acción con-vistas-a transformándose sin cesar en acción *que ve*. [...] A la luz de las acciones políticas recientes [...] toda acción que se justifica debe ser una contra-acción cuyo contenido revolucionario espera su propio desbloqueo, una acción proponible de rechazo y de resistencia, inspirada por una poesía hacia delante y a menudo en disputa con ella.[107]

La evocación por René Char –y dirigida a Heidegger, no lo olvidemos– de los "vasos comunicantes" entre la poesía y la acción marca claramente cierta *posición del surrealismo*, entre otras su posición antifascista, en la cuestión aquí planteada a partir de Rimbaud y de la Comuna. Si Walter Benjamin experimentó en sí mismo el "desorden de todos los sentidos" con la absorción de algunas drogas, y sobre

[107] R. Char, "Réponses interrogatives à une question de Martin Heidegger" (1966), *Oeuvres complètes*, *op. cit.*

todo con la multiplicación de los puntos de vista teóricos, de las mediaciones del saber, es claro por qué Baudelaire y luego Rimbaud ya había planteado la exigencia, poética y política, de una especie de *conocimiento por iluminaciones.* Pero, también es, y sobre todo, por qué los surrealistas, sus contemporáneos directos, aplicaban una exigencia del mismo tipo armada con esos aparatos de "videncia" que son la fotografía, la película, el collage o el montaje.

Walter Benjamin evocó el surrealismo como "última instantánea de la *intelligentsia* europea"[108], justo antes de escribir sobre Brecht –y sobre la relación, tan frágil como decisiva, entre poética y política. De entrada, la cuestión se presenta, en su argumento, como la relación "entre revuelta anarquista y disciplina revolucionaria"; libertad poética heredada de Rimbaud (del que cita precisamente un pasaje de las *Iluminaciones*) y obligaciones inherentes a toda acción política concertada[109]. La vulnerabilidad de esta relación reside en la diferencia, que puede ser ínfima o radical, entre *toma de posición* y *toma de partido.* Así pues, no es seguro que Aragon tome ya partido en *Una ola de sueños,* publicado en 1924. Pero el "núcleo dialéctico" de su trabajo, como dice Benjamin, es muy legible en su toma de posición experimental "donde el umbral entre vigilia y sueño [está] cavado en cada uno como por el flujo y reflujo de un enorme raudal de imágenes (*massenhafter hin und wider flutender Bilder*), allí donde el sonido y la imagen, la imagen y el sonido, con una exactitud automática, se engr[anan]

[108] W. Benjamin, "Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rush, *Œuvres, II, op. cit.*

[109] *Ibid.*

tan felizmente que no qued[a] el más mínimo intersticio para deslizar la monedita del sentido"[110].

Al describir esta situación poética experimental y al descubrir que está agitada por "el flujo y reflujo de un enorme caudal de imágenes", Benjamin utiliza un vocabulario inesperado para cualquiera que asociara este "caudal de imágenes" a alguna "fantasía" personal del creador inspirado. No se trata de fantasía, en efecto, sino de una "exactitud automática" (*automatische Exaktheit*), cualidad objetiva de la que cada flujo y reflujo de imágenes está investida. Aquí, por lo tanto, la *iluminación es automática*. Simplificando un poco –ya que en cada obra, en cada experiencia concreta, todo se mezcla y se complica evidentemente–, se podría decir que el surrealismo, en opinión de Benjamin, cobra toda su pertinencia al asociar, combinar, montar juntos dos automatismos simétricos: por una parte, el reflujo automático de las imágenes "interiores", por otra parte el flujo automático de las imágenes "exteriores".

El primer automatismo es psíquico: en la libre utilización que usan los surrealistas es el que va desde el "automatismo mental" según Pierre Janet hasta la "compulsión de repetición" según Sigmund Freud. *Automatismo de repetición y de embriaguez*, cuya apuesta, dice Benjamin, es una "verdadera superación creadora de la iluminación religiosa[111]". La propedéutica de esta iluminación no es ya por lo tanto el *credo* o el ejercicio espiritual al estilo jesuita, que también rechazaba Georges Bataille en su propia técnica de "experiencia exterior", sino eventualmente el recurso a los estupefacientes: propedéutica "materialista",

[110] *Ibid.*
[111] *Ibid.*

dice Benjamin, "pero una propedéutica peligrosa"[112]. En *Nadja* de André Breton –que a este nivel reconduce una "dialéctica de la embriaguez" ya presente en Dante, el Dante poeta del mundo terrestre tal como lo analizaba Erich Auerbach, y que cita Benjamin–, es el amor, y no la droga, quien conduce a la iluminación[113]. Como, en *Historia del ojo*, en Bataille, esta función le corresponde a la experiencia erótica.

Ahora bien, lo que Benjamin descubre en esas experiencias surrealistas no es otra cosa que una verdadera conjunción de "energías revolucionarias": una "mirada política" finalmente planteada sobre el mundo en general[114]. La experiencia psíquica tiene por vocación, aquí, metamorfosearse en toma de posición: hay "paso de una actitud extremadamente contemplativa a la oposición revolucionaria[115]". Y atraviesa por una doble conversión, un doble desvío: la embriaguez interior se metamorfosea en pensamiento remisniscente (desvío por la duración), y éste hace entonces que miremos con nuevos ojos el mundo exterior (desvío por las cosas). "Breton y Nadja, escribe Benjamin, son la pareja de enamorados que convierte en acción revolucionaria, por lo menos en experiencia revolucionaria, todo lo que hemos aprendido, durante tristes viajes en tren (los ferrocarriles empiezan a envejecer), desesperantes tardes de domingo en los barrios obreros de las grandes ciudades, desde la primera mirada a través de la ventana mojada de lluvia de un apartamento nuevo.

[112] *Ibid.*
[113] *Ibid.*
[114] *Ibid.*
[115] *Ibid.*

Hacen explotar la potente carga de "atmósfera" que encierran esos objetos"[116].

Es aquí donde "la fotografía interviene [...] de una manera extremadamente notable", recuerda entonces Benjamin. Por sus posibilidades técnicas de encuadre (es decir de desencuadres), de puesta en serie y de fragmentación (es decir de desmontajes y de remontajes), la fotografía vuelve visible o, más bien, ilumina todo un mundo "en que analogías, encuentros de acontecimientos inconcebibles están a la orden del día"[117]. Benjamin llama a esto una capacidad de lirismo –a condición de ver bien en qué este lirismo y esta iluminación, en adelante, atañen a una posibilidad abierta por el médium fotográfico, este *automatismo de reproducción y de objetividad*. De ahí el aspecto a la vez fantasmagórico y documental, memorial y revolucionario, que reviste la producción de imágenes fotográficas en tanto paradigma decididamente central del surrealismo literario y artístico en general[118].

Benjamin, sabemos –ya que su expresión se ha hecho famosa, aunque ha sido poco aclarada–, llama a todo esto una "iluminación profana"*(*profane Erleuchtung*). Su "inspiración", precisa, es "materialista" y "antropológica"[119]. Se encuentra, en adelante, como experiencia de iluminación, *directamente en los objetos* más humildes y, sobre todo, *directa-*

[116] *Ibid.*

[117] *Ibid.*

[118] Cf. el ensayo, que ha marcado época, de R. Krauss, "Photographie et surréalisme" (1981), trad. M. Bloch y J. Kempf, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, París, Macula, 1990. Así como el estudio reciente de M. Poivert, *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg-París, Le Point du Jour Éditeur, 2006.

[119] W. Benjamin, "Sur le surréalisme", *art. cit.*

mente en los cuerpos que el surrealismo, antes del teatro épico brechtiano, reconoció como el primer lugar de toda energía revolucionaria. Hacer de la poética una política empezaría por lo tanto por hacer bifurcar, por convertir –sin negarla, claro está– esa sorpresa de la que parte quizás todo gesto artístico:

> La estética del pintor, del poeta "en estado de sorpresa", del arte como reacción del ser "sorprendido", sigue estando cautiva de algunos prejuicios románticos muy perjudiciales. [...] No nos conduce a ningún sitio, en efecto, subrayar, con tonos patéticos o fanáticos, el lado enigmático de los enigmas; al contrario, no penetramos el misterio más que en la medida en que nos lo encontramos en lo cotidiano, gracias a una óptica dialéctica que reconoce lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano (*das Alltägliche als undurchdringlich, das Undurchdringlich als alltägliche*). [...] Ahí se abre ese espacio que buscamos, ese mundo de una actualidad universal e integral donde no hay "sala reservada" [sin embargo,] ese espacio será otra vez espacio de imágenes (*Bildraum*), más concretamente: espacio corporal (*Leibraum*) [...], espacio de imágenes con el que la iluminación profana nos familiariza. Cuando el cuerpo y el espacio de imágenes se interpenetren en ella tan profundamente que toda tensión revolucionaria se transforme en inervación del cuerpo colectivo, toda inervación corporal de la colectividad en descarga revolucionaria, sólo entonces la realidad habrá conseguido esa autosuperación que llama *Manifiesto comunista*. De momento, los surrealistas son los únicos que han comprendido el orden que hoy nos ofrece.[130]

[130] *Ibid.*

Y así, en adelante, se podría "unir a la revolución las fuerzas de la embriaguez"[121] (*die Kräfte des Raushes für die Revolution zu gewinnen*). Así es como los poetas sabrían, no sólo revindicar, sino también poner en acta, aunque sea contra toda consigna inferida del *Manifiesto comunista*, una intempestiva "experiencia de la libertad", una "experiencia revolucionaria" –lo que aquí llamo una *toma de posición*– que no se sometería a la *toma de partido* definida con lucidez por Benjamin como "experiencia constructiva, [pero] dictatorial, de la revolución"[122]. En resumen, se trata a la vez de reconocer el límite político que comporta toda "parte de embriaguez" en tanto "compuesto anárquico", y de ver en la iluminación profana de los poetas la oportunidad de no perder la "revuelta" en la "revolución"[123].

Sobre este punto, Benjamin admite gustoso hasta qué punto se encuentra, tanto él como los surrealistas, confrontado a la razón –cruel razón– en la historia de los años veinte y treinta: "pesimista a todos los niveles", "desconfianza en cuanto a todo entendimiento"[124]. Y si Benjamin quiere llevar la iluminación profana del artista hasta sugerir –recordando quizás, otra vez, a Arthur Rimbaud– un abandono de toda "carrera artística"[125], sería menos por sentimiento de revuelta que por una lógica interna de esta

[121] *Ibid.*
[122] *Ibid.*
[123] *Ibid.*
[124] *Ibid.*
[125] *Ibid.* : "En verdad, se trata mucho menos de transformar al artista de origen burgués en maestro del 'arte proletario' que de hacerlo funcionar, aunque sea a expensas de su eficacia artística, en lugares importantes de ese espacio de imágenes. ¿No podríamos ir hasta decir que la interrupción de su 'carrera artística' representa una parte esencial de este funcionamiento?"

iluminación: el "enorme caudal de imágenes" es menos un asunto de expresión artística, que de un conocimiento histórico y filosófico particular[126] –este *conocimiento por los montajes* que cada uno puede experimentar sólo con mirar juntos los remolinos que todo "caudal de imágenes" forma sin cesar.

Imaginación

EL vínculo establecido por Benjamin entre la "iluminación profana" y la técnica fotográfica nos muestra que el "caudal" de la embriaguez no sería nada –nada válido, nada duradero, nada que tuviera valor crítico– sin la *construcción de sus imágenes en el tiempo*. Construcción de la duración que no podría darse, en efecto, sin alguna mediación técnica. Lo que la embriaguez hace surgir de la *iluminación* o "instante utópico" de la imagen, le toca a la imaginación –desde ese momento pensable como "duración utópica" de la imagen– hacer de ella una experiencia por el pensamiento, una "imagen de pensamiento"[127] (*Denkbild*). Porque es un juego, porque no deja de desmontar todas las cosas, la imaginación es *construcción imprevisible e infinita*, recogida perpetua de los movimientos comprometidos, contradichos, sorprendidos

[126] Cf. J. Fürnkäs, *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin –Weimarer Einbahnstra e uns Pariser Passagen*, Stuttgart, Merzler, 1988.

[127] W. Benjamin, *Images de pensée* (1925-1935), trad. J.-F. Poirier y J. Lacoste, París, Christian Bourgois, 1998.

por nuevas bifurcaciones. Y es por ello por lo que le conviene tan bien la forma del abecedario: para lo imaginativo, siempre hay que tirar al aire las letras del discurso, dispersar alegremente las balizas de la doctrina preexistente, y retomarlo todo desde la A a la Z.

Ahora bien, efectivamente esta construcción juega, dialécticamente, sobre dos tableros a la vez: no *dys-pone* las cosas más que para *exponer* mejor sus relaciones. Crea relaciones con diferencias, lanza puentes por encima de abismos que ella misma ha abierto. Es por lo tanto *montaje*, actividad en que la imaginación se convierte en una técnica –una artesanía, una actividad de las manos y de aparatos– de producir pensamiento en el ritmo incesante de las *diferencias* y de las *relaciones*. El aspecto técnico o artesanal de esta construcción imaginativa –su aspecto de "juego de construcción, como hacen los niños con los cubos u, hoy, con los tan bien nombrados *Lego*– aparece en todas partes en el *Diario de trabajo*. En él, Brecht se describe a sí mismo en una actividad constante de recortes, de collages, de tomas en consideración de la hoja misma como espacio tabular de "trabajo", es decir como campo operatorio:

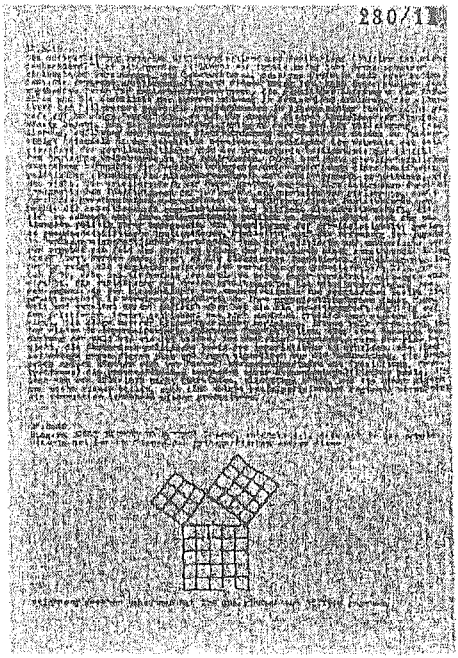
> ¡es curioso observar cómo el manuscrito se convierte en fetiche en el curso de la labor! dependo por completo de la apariencia de mi manuscrito: oculto las prolijidades bajo trascripciones recortadas y pegadas con todo esmero y procuro respetar al máximo el aspecto estético (*und das ich ästhetisch aud der Höhe halte*). ¡a cada rato me descubro procurando ajustar el número de versos a la medida de la página![128]

[128] B. Brecht, *Diario de trabajo*, *op. cit.*

Cada página del *Diario* se presenta por lo tanto como una placa móvil de abecedario, un campo de viñetas separadas, así como cada obra de Brecht en mayor o menor medida se organiza también como un montaje de planos distintos –las "once imágenes"[129] (*Bilder*) de *Madre Coraje*, por ejemplo, que nuestra herencia clásica quisiera traducir por "cuadros". En diciembre de 1944, Brecht confiesa su pasión por unos "experimentos en fotografía (*fotografische Experimente*) con r[uth], con la intención de iniciar un archivo fílmico de películas de mis trabajos" (*Archiv von Filmen meiner Arbeiten*). Entonces precisa que se necesitan "incontables ensayos": "es divertido descubrir las fuentes de error en el papel, en la película, en la iluminación, en las lentes, etcétera. primer resultado, *Poemas de exilio* (il. 19). luego volveré a revisar los *Estudios*"[130]. Siendo su objetivo, más allá del "deshilachamiento de las artes" de Adorno, dar a cada página de escritura su oportunidad –fotográfica, visual– de crear todo un campo de relaciones imaginativas. Esta es por otra parte, según Brecht, la posibilidad técnica abierta por las "pequeñas ediciones fotográficas que [...] abren también la perspectiva de una correspondencia crítica"[131] (*kritische Korrespondenz*).

Estas "correspondencias críticas", suscitadas por la copresencia de imágenes inesperadas en el transcurso de un argumento escrito, florece en todas partes en el *Arbeitsjournal*, dándole su singular potencia estética, pero también teórica. El 16 de mayo de 1942, por ejemplo, Brecht se pregunta, al leer una obra de historia de las cien-

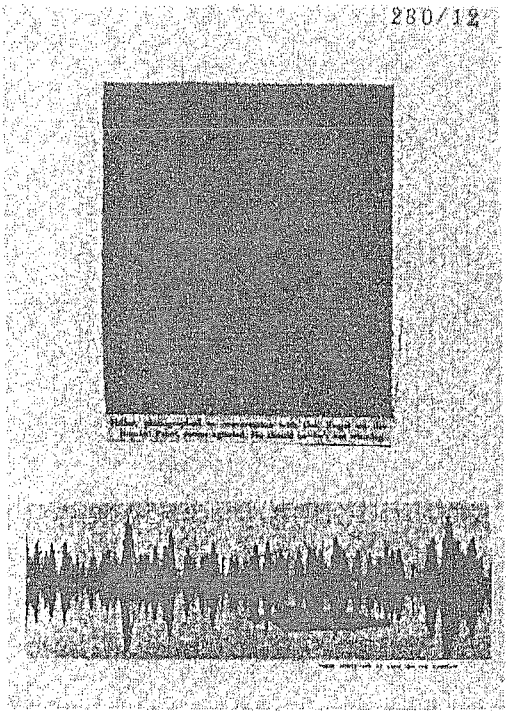
[129] *Ibid.*
[130] *Ibid.*
[131] *Ibid.*



42. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 16 de mayo de 1942: "Breve historia de las ideas científicas." Berlín Akademie der Künste, Bertolt-Brecht Archiv (cota 280/11).

cias, sobre las relaciones entre el *teorema* de Pitágoras y su dibujo a la vez ilustrativo y operatorio[132] (il. 42). Pero la página siguiente crea un despropósito: se ve a Hitler hablar gravemente con un miembro de su estado mayor –se trata del frente ruso, claro está– y, justo debajo, una vista de los campos petrolíferos de Bakú, en el mar Caspio[133] (il. 43). Esta

[132] *Ibid.* (se trata, en efecto, de un teorema de Tales, como explica la obra a la que Brecht se refiere aquí: C. Singer, *A Short History of Science to the Nineteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1941).

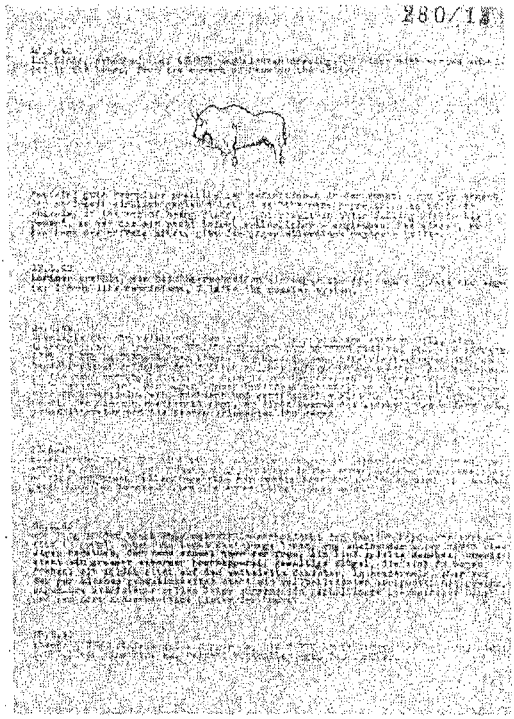


43. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 16 de mayo de 1942: "Hitler fotografiado durante una entrevista con el coronel Engel, en el frente ruso, parece agitado. [...] Estos pozos se encuentran en Bakú, en el mar Caspio." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 280/12).

relación de imágenes no está comentada. Peor aún: está directa y anacrónicamente seguida por una muestra arqueológica, un grabado magdaleniano encontrado en la cueva de Maux, en Ariège, Francia[183] (il. 44).

[183] *Ibid.*

[184] *Ibid.* (el dibujo fue tomado de C. Singer, *A Short History of Science*, *op. cit.*)



44. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 16 de mayo de 1942: "Dibujo de bisonte del período magdaleniano." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 280/13).

Parece entonces que el pensamiento divaga o se dispersa, que la *exposición tabular de las imágenes* destroza u ofusca enteramente la *exposición lógica del argumento* que daría cuenta de sus regresiva. Ahora bien, para nada, si comprendemos que el argumento debe establecerse de manera regrediente. Basta, en efecto, mirar primero el dibujo del bisonte prehistórico en el que una flecha, esquemáticamente, indica –y alcanza– el corazón. Brecht escribe aquí que "el hecho de saber dónde está ubicado el corazón del

bisonte confiere al cazador poderes mágicos"[135]. Una manera de señalar la potencia "epistemo-deseante" de la imagen: por una parte, demuestra un conocimiento que va más allá incluso de los aspectos visibles (el bisonte, notablemente representado, pero lo que importa, a través del lugar indicado por la flecha, sigue siendo el órgano invisible del corazón que la flecha debe alcanzar para vencer al animal); por otra parte, muestra un *deseo* mágicamente perennizado sobre la pared de la caverna, por el dibujo de la flecha que es ante todo el dibujo de un *designio*, alcanzar su objetivo vital.

Basta, entonces, mirar de nuevo el documento de 1942 para comprender –por *imágenes interpuestas*– que, para alcanzar a Hitler en el corazón, para vencerlo, primero habrá que lanzar la flecha sobre la industria petrolífera, ese nervio de la guerra. "La asociación no puede no hacerse, escribe Philippe Ivernel, entre el corazón del bisonte, punto vulnerable, y el carburante que necesita el ejército nazi para ir aún más lejos"[136]. He aquí por lo tanto el lugar donde opera el montaje, en esta relación constantemente tensa entre memoria (el bisonte prehistórico) y presente (Hitler debe ser vencido), entre conocimiento descriptivo y magia prospectiva. Sabemos hasta qué punto Aby Warburg intentaba, en la época de la Primera Guerra Mundial, esclarecer todos estos aspectos epistemo-mágicos de la imaginería política[137]. Cercano a este pensamiento, Walter Benjamin escribía en

[135] *Ibid.*

[136] P. Ivernel, "L'oeil de Brecht", *art. cit.*

[137] Cf. A. Warburg, "La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther" (1920), trad. S. Muller, Essais florentins, París, Klincksieck, 1990.

1936 que el poder mimético debe comprenderse antropológicamente como una dialéctica que produce cierta *forma de conocimiento* (mostrar dónde se encuentra el órgano vital...) y que indica cierta *forma de acción* (...para matar al animal o al enemigo), todo esto en la misma *forma estética* que constituye el movimiento gráfico –o coreográfico– inventado para la ocasión:

> Sabemos que el cuerpo humano es el primer material sobre el que se ejerce el poder mimético, y habría que sacar provecho de ello para la prehistoria de las artes con más insistencia de lo que se ha hecho hasta ahora. Habría que preguntarse si la más antigua *mimesis* de los objetos en la representación bailada o pictórica no descansa en gran medida en la *mimesis* de las operaciones durante las cuales el hombre primitivo entraba en contacto con esos objetos. Quizás el hombre de la edad de piedra sólo dibujaba el bisonte de manera tan notable porque la mano que manejaba la punta se acordaba todavía de arco con el que había abatido al animal.[138]

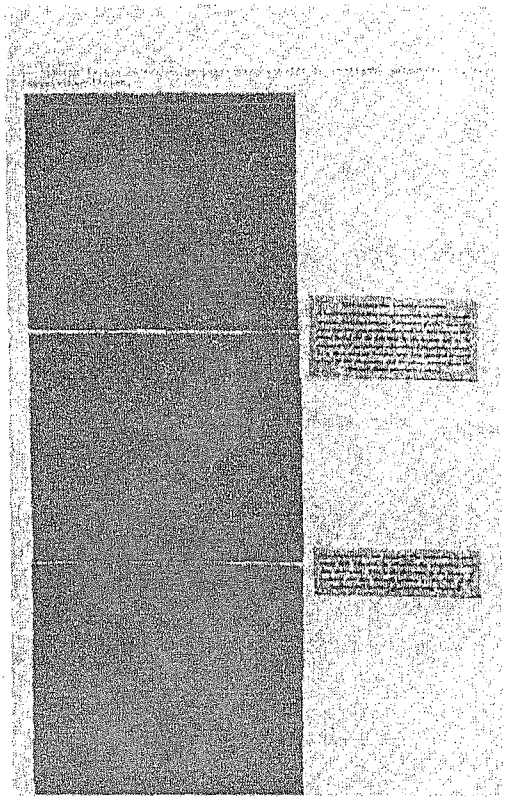
Brecht trabajando o jugando a la asociación, Brecht manipulando desde el exilio esas imágenes de Adolf Hitler y de bestias abatidas –ese Brecht fue por lo tanto un imaginativo por excelencia, un montador incluso, hasta cierto punto, un hechicero histórico. Un "vidente" en todo caso, que confiaba a las imágenes la labor de crear "correspondencias críticas" entre el conocimiento y la acción. A menudo, hay ingenuidad en este gesto. Pero, justamente, "la ingenuidad es un rasgo propio de los

[138] W. Benjamin, *Fragments philosophiques*, *op. cit.*

ancianos y de los niños, y es el hombre maduro el que contiene en él al niño y al anciano"[139]. Ciertamente, el *Arbeitsjournal* no es en absoluto el trabajo de un niño o de un anciano: es el de un hombre maduro, sin duda alguna. Pero, al jugar con las imágenes, Brecht compone constantemente efectos de interpretación y de temporalidades heterogéneas, de tal manera que no teme ni las regresiones abismales hacia la prehistoria, ni las proyecciones vertiginosas hacia el futuro más inescrutable. Su experimentación con las imágenes no es más que la otra forma de contar su experimentación sobre la historia en curso –su principal angustia–, una especie de juego con el destino desde su situación de exilio.

Un último ejemplo: cuando, entre una actitud de Musolini y dos gestos de Hitler, Brecht nos muestra –interpone, monta– tres momentos, fijados en el microscopio eléctrico, de la destrucción de bacilos por fagocitos[140] (il. 45). ¿Se trata del *sabio* que mira así el campo de batalla con microscopio, el que, en otra parte, ve que "la guerra aparece como un gigantesco campo, no muy diferente de los campos de la nueva física"[141]? ¿O se trata del *niño* que, en la embriaguez de las imágenes –soldados reales, soldados de plomo, cubos de madera, microbios, ¿qué importa?–, "se asegura sólo de lo más lejano y lo más cercano, y nunca el uno sin otro", al mirar todo esto, por ejemplo, en el aplastamiento real de la ciudades destruidas[142] (il. 46)? Sin duda no es fortuito que, en el *Diario de trabajo*, se sigan

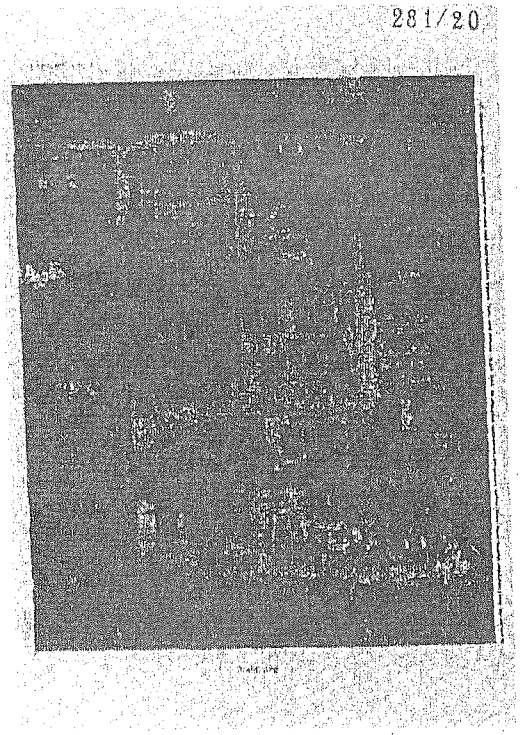
[139] B. Brecht, "Notes sur le travail littéraire", *art. cit.*
[140] *Id. Diario de trabajo, op. cit.*
[141] *Ibid.*
[142] *Ibid.*



45. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 10 de octubre de 1940: "Guerra entre microbios invisibles." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 277/48).

directamente, en1941 –aunque con dos meses de separación– una descripción de la guerra aérea con su "Total separación [...] en relación a la vida", y el relato emocionado de la muerte de Grete Steffin, relato a distancia pero en el que cada detalle, hasta los lóbulos pulmonares de la enferma, nos son tan *extrañamente* accesibles[143].

[143] *Ibid.*



46. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, septiembre de 1943: "Hamburgo." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 281/20).

El *Diario de trabajo* y el *ABC de la guerra*, en tanto montajes imaginativos –elementos documentales y movimientos líricos mezclados– responden exactamente a esta doble dimensión, a este perpetuo vaivén: sístole o contradicción del *ver* (es el régimen necesariamente histórico y focalizado del trabajo brechtiano), diástole o dilatación de la *videncia* (es el régimen anacrónico y dispersado). Charles Baudelaire –antes de que Walter Benjamin lo comente y le siga dialécticamente el paso– había llamado *imaginación* a esta doble facultad de observación y extrapolación: "La

Imaginación no es la fantasía; tampoco es la sensibilidad, aunque sea difícil concebir a un hombre imaginativo que no sea sensible. La Imaginación es una facultad [...] que percibe primero, fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías. Los honores y las funciones que confiere a esta facultad le dan un valor tal [...] que un sabio sin imaginación sólo parece un falso sabio, o por lo menos un sabio incompleto.[144]

Por su parte, Goethe ya había caracterizado la condición del trabajo artístico bajo ese aspecto de paradoja: "Nada nos aleja del mundo como el arte; nada nos conduce a él con más seguridad que el arte"[145]. Y me parece significativo, en la medida en que "el mundo" nos alcanza primero como el de nuestra historia política, que Hannah Arendt haya podido transcribir por su propia cuenta este pensamiento de Goethe en el marco de su *Diario de pensamiento*[146]. Pero, ¿hasta qué punto Bertolt Brecht ha podido hacer suya esta paradoja? Justamente *no* hasta el final. La diástole de la imaginación no es para él más que un momento que *sobrepasar*, y no un ritmo que se debe relanzar siempre. No hay ninguna razón, pensaba Brecht, para continuar indefinidamente jugando como niños con el caos del mundo. El *Diario de trabajo* es tan sólo un diario, al fin y al cabo, es decir una colocación privada (privada de

[144] C. Baudelaire, "Notes nouvelles sur Edgar Poe" (1857), *Oeuvres complètes, II*, ed. C. Pichois, París, Gallimard, 1857. Citado (parcialmente) por W. Benjamin, *Paris, capitale su XIXème siècle. Le livre des passages* (1927-1940), trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989.

[145] J. W. Goethe, *Maximes et réflexions* (1810), trad. G. Bianquis, París, Gallimard, 1943.

[146] H. Arendt, *Journal de pensée, op. cit.*

su valor colectivo, la más importante según Brecht). El *ABC de la guerra* no es más que un abecedario, es decir una herramienta para acabar con la infancia (por lo menos en opinión del pedagogo). Una manera de decir que, para Brecht en el contexto del materialismo leninista, toda *toma de posición* debe desembocar –y desaparecer– en una *toma de partido*, todo trabajo de la imaginación debe desembocar –y dejar de divagar– en una mejor organización de la realidad social.

Es lo que explica la hostilidad violenta de Brecht respecto a Baudelaire, como su rechazo del surrealismo, por ejemplo cuando quiere distinguir a cualquier precio, en el distanciamiento, lo "extraño" de lo "raro"[147]. Es lo que le hace rechazar el aspecto onírico del montaje, que subrayaba Ernst Bloch[148], y aceptar finalmente, sin demasiadas inquietudes, la organización propagandista de los montajes soviéticos tras la liquidación de las tendencias "formalistas" por Lenin y Stalin. Brecht, hemos visto, odia la miseria tal y como Baudelaire sin embargo la mira tan bien, porque no es una miseria organizada en clase y en organización de partido, plebe decididamente incapaz de tomar el poder en manos de la burguesía[149]. Consecuencia *poética*, y que vemos que atañe a la *política* a través del carácter imprevisible e infinito, anárquico por decirlo todo, de la imaginación: "Al igual que se habla de pensamientos huidizos (*Gedankenflucht*), se podría llamar imaginación huidi-

[147] B. Brecht, "Sur la distanciation", *art. cit.*

[148] Cf. E. Bloch, *Héritage de ce temps*, *op. cit.*, (hablando de la "vivacidad visual de las escenas sin vínculo entre ellas que se engendran la una a la otra metamorfoseándose y que atañen al sueño").

[149] B. Brecht, "Notes sur le travail littéraire", *art. cit.*

za (*Bilderflucht*) a esta excesiva inestabilidad en la alternancia de las imágenes (*allzu labiles Auswechseln von Bildern*). Las imágenes en cuestión son en su mayoría extremadamente superficiales"[150]. Así es como el pedagogo pretende plantear los límites de toda posición imaginativa y de toda *delectatio* en el enunciado –la última palabra, la consigna, el partido– de su *lectio*.

Pero he aquí también lo que constituye la contradicción misma de Brecht en tanto poeta. Contradicción a la que Benjamin, que intentó en un momento dado conjugar la *lectio* del teatro épico con la *delectatio* de la "iluminación profana", no podía ser insensible. Es lo que aparece con crudeza en las discusiones polémicas –pero también en los silencios molestos– entre los dos hombres reunidos durante unas semanas en el Lavandou en 1931, después en Svendborg en 1934, 1936 y 1938[151]. Su pequeña disputa sobre la profundidad (*Tiefe*) literaria, en 1934, es característica a este respecto:

> "Y esto [dice Brecht], sólo son sandeces. Se deben apartar. Con la profundidad, apenas se avanza. La profundidad es una dimensión en sí, profundidad justamente –de la que luego no emerge nada." Le explico a Brecht, para concluir, que penetrar en profundidad es mi manera de llegar a las antípodas.[152]

No por casualidad, este intercambio sobre la profundidad –profundidad poética pero, también, psíquica– tiene

[150] *Ibid.*

[151] Cf. W. Benjamin, "Conversations avec Brecht", *art. cit.*

[152] *Ibid.*

lugar en el contexto de una discusión más amplia sobre la obra de Franz Kafka. Stéphane Mosès ha analizado notablemente sus meandros y, más aún, sus apuestas que se revelan fundamentales ya que atañen no sólo al estatus mismo de la imagen literaria, sino también a su situación ética y temporal entre memoria e historia[153]. "Recuso a Kafka", le dice Brecht a Benjamin[154]. Pero, ¿qué recusa, exactamente, en Kafka? Ni más ni menos que su capacidad de *vidente* considerada como un obstáculo a su capacidad de *ver*: "Kafka visionario ha visto [...] lo que viene, sin ver lo que es"[155]. A lo que Benjamin responde –el texto que acaba justo de escribir para la revista *Jüdische Rundschau* presta a este respuesta toda su amplitud argumentativa– que el *gesto revolucionario* quizás se sitúa más bien del lado de un *presente reminiscente*, todo lo que Brecht odia en las referencias benjaminianas a la tradición judía, que del de un presente de prejuicio, "partido-tomado", olvidadizo de sus propias genealogías profundas[156].

Al *compromiso mayor* de la literatura y el teatro brechtiano quizás respondería esta *posición menor* de la escritura kafkiana –sobre la que Gilles Deleuze y Felix Guattari dirán justamente, más tarde, que "todo es político en ella"[157]– y

[153] S. Mosès, "'Le prochain village': Brecht et Benjamin interprètes de Kafka", *Mélanges offerts à Claude David pour son 70ème anniversaire*, dir J.-L. Bandet, Berna-Francfort-Nueva York, Peter Lang, 1986.

[154] W. Benjamin, "Conversations avec Brecht", *art. cit.*

[155] *Ibid.*

[156] *Ibid.* Cf. *id.* "Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort" (1934), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Œuvres, II, op. cit.*

[157] G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Minuit, 1975. Cf. también los textos, recientemente publicados por Stéphane Nadaud, de F. Guattari, *Soixante-cinq rêves de Franz Kafka et autres textes*, París, Nouvelles Éditions Lignes, 2007.

del pensamiento benjaminiano. Desde 1916, es decir en plena Guerra Mundial, Benjamin sometió a Martin Buber la necesidad de volver a pensar completamente la relación de la literatura con la política: contemplar como "una evidencia que la literatura sería susceptible de influenciar el mundo ético y la acción de los hombres al suministrar motivos para la acción", he aquí un error filosófico grave, puesto que ya no considera el lenguaje más que como un medio para la acción, un "acto paliducho, débil, cuya fuente no descansa en sí mismo"[158]. La paradoja de toda *toma de posición poética* será por lo tanto que su eficacia no reside en una "comunicación de contenidos" o una doctrina de acciones que efectuar sino, al contrario, en un retorno a su propio "cristal" interior, que señala la parte maldita, la parte "no *media*-tizable" (*un*-mittel-*bar*), escribe Benjamin, en su explicación[159].

Acorralado entre Martin Buber y Bertolt Brecht, Benjamin sin duda no fue entendido por ninguno de los dos. Su dialéctica era demasiado arriesgada, demasiado exigente, como su relación con la tradición por un lado, con la revolución por otro, era demasiado anacrónica, aparentemente condenada a lo imposible. Pero Benjamin alcanzaba el corazón mismo de la cuestión que nos ocupa, a saber la relación entre imaginación e historia. La imaginación del vidente –ya se trate de Rimbaud, de Kafka o del mismo Benjamin– toma necesariamente apoyo en los documentos del *observador*, pero también se autoriza a tomar todo

[158] W. Benjamin, Lettre à Martin Buber (junio de 1916), *Correspondance, I. 1910-1928*, trad. G. Petitdemange, París, Aubier-Montaigne, 1979. Agradezco a Mathilde Girard que me recordara este texto.

[159] *Ibid.*

este material histórico a contra-pelo, desorganizando, alegre o cruelmente, lo que sugerían las evidencias causales de superficie. Hacen falta imágenes para hacer historia, sobre todo en la época de la fotografía y del cine. Pero también hace falta imaginación para *volver a ver las imágenes* y, por lo tanto, para *volver a pensar la historia.*

Todo esto comporta un riesgo del que Walter Benjamin entendió la necesidad, mientras Brecht hizo todo lo posible –menos en su *Diario* y en sus libros de imágenes o, aquí y allá, en sus poemas– para conjurarlo. Este riesgo aparece en la imagen cuando la doctrina se desmenuza, cuando la pedagogía desfallece, cuando el distanciamiento abre demasiado el reino de la extrañeza. ¿Qué ocurre, en efecto, cuando reina la extrañeza? Maurice Blanchot lo dice claramente en su comentario sobre Brecht:

> ¿Cómo podrá [Brecht] impedir que el efecto de extrañeza no deje estupefacto al espíritu en vez de despertarlo, no lo vuelva pasivo y pasible en vez de libre y activo? Su pensamiento, aunque no lo exponga directamente, es claro. Hay una "buena" extrañeza y una "mala" extrañeza. La primera es esa distancia que la imagen pone entre el objeto y nosotros, liberándonos de él en su presencia, volviéndonoslo disponible en su ausencia, permitiéndonos nombrarlo, significarlo, modificarlo, gran poder razonable, gran motor del progreso humano. Pero la segunda extrañeza, de la que son deudoras todas las artes, es la inversión de la otra –por otro lado su origen– cuando la imagen ya no es lo que nos permite sujetar el objeto ausente, sino lo que nos sujeta por la ausencia misma, allí donde la imagen, siempre a distancia, siempre absolutamente próxima y absolutamente inaccesible, se zafa de nosotros, se abre sobre un espacio neutro donde ya no podemos actuar, y

nos abre, a nosotros también, sobre una especie de neutralidad donde dejamos de ser nosotros mismos y oscilamos extrañamente entre Yo, Él y nadie.[160]

No hay una "buena" y una "mala" extrañeza. Sólo hay esta evidencia difícilmente sostenible: la extrañeza de las imágenes nos libra a un exceso del conocimiento que puede ser alternativamente revelación (videncia) y ofuscación (delirio). Manejar las imágenes es aceptar el riesgo de este funambulismo siempre amenazado con caer. La contradicción de Brecht respecto a las imágenes se situaría por lo tanto en el lugar mismo de lo que Benjamin llamó la dialéctica de la imagen y de lo que Blanchot llama, por su parte, la "duplicidad del imaginario"[161]. Ahora bien, esta duplicidad no es mentira, en absoluto: más bien algo como una inversión de la distancia en sí misma, *cuando la distancia nos mira*, nos toca, viene a alcanzarnos en lo más profundo. Eso que Blanchot no llama ni "identificación" (ya que el yo ya no está en su centro) ni "empatía" (ya que el afecto va en él a la par de lo neutro), sino *fascinación*[162]. Fascinación de la que hay que saber despertar, sin duda, cuando miramos las imágenes de la historia para sacar de ellas algún conocimiento nuevo. Pero fascinación que no hay que reprimir, de la que hay que aceptar el paso –aunque sea "regresivo" como dicen los psicoanalistas, que aplica y cuestiona nuestro propio cuerpo[163]– cuando somos recolocados en la situación de no-saber, la de contemplar una

[160] M. Blanchot, "L'effet d'étrangeté", *art. cit.*

[161] *Ibid.*

[162] *Ibid.*

[163] Cf., P. Fédida, *Par où commence le corps humain. Retour sur la régression*, París, PUF, 2000.

imagen como un niño su abecedario: entre la gravedad de la *lectio* y la ligereza de la *delectatio*.

Es sin duda lo que Brecht no soportaba en los relatos –y peor aún, probablemente, en el *Diario*– de Kafka: esa fascinación infantil siempre suspensa entre ligereza y gravedad, juego y miedo, siempre sujeta al instante, al *aion*, siempre impertinente con el sentido de la historia, con el *cronos*, con el progreso o, incluso, la idea de proyecto. Georges Bataille, al explicar con fuerza la hostilidad de los comunistas respecto a Kafka, se une aquí perfectamente al análisis que Benjamin, en sus discusiones de 1934, intentaba oponer a Brecht: "Siempre un objetivo es, sin esperanza, *en el tiempo*, como un pez es en el agua, un punto cualquiera en el movimiento del universo. [...] ¿Hay algo más contrario a la posición del comunista? Del comunismo, podemos decir que es la acción por excelencia, es la acción que cambia el mundo. En él el objetivo, el mundo cambiado, situado en el tiempo futuro, subordina la existencia, la actividad presente" a las obligaciones de su gran proyecto histórico[164]. A esta idea de proyecto resiste la "perfecta puerilidad" de Kafka[165]. A este *partido* escapa –pero nunca victoriosamente, siempre en "forma menor", como escribe, también Bataille[166]– la *posición* de impertinencia, incluso irresponsabilidad, que supone, en un momento dado, todo juego con las imágenes.

Georges Bataille ha descrito a menudo el juego de los niños en medio de los escombros de la guerra, ya se trate

[164] G. Bataille, *La littérature et le mal* (1957), *Oeuvres complètes, IX*, París, Gallimard, 1979.

[165] *Ibid.*

[166] *Ibid.*

del guión de *La casa quemada* o de las reflexiones sobre la "atracción del juego" en *El Culpable* y sobre la "voluntad de suerte" en el libro *Sobre Nietzsche*: todos textos escritos entre 1944 y 1945, dicho sea de paso[167]. Uno puede imaginarse fácilmente que Bataille, en el espíritu de *Documentos*, habría puesto al mismo nivel –por montaje y simple rotación imaginaria de la mirada a noventa grados– el campo de ruinas de Hamburgo bombardeado (il. 46) y el "decorado-escombro" en frente del cual, quizás, alternativamente se parten de risa y gritan de miedo los pequeños espectadores del teatro para niños de Londres (il. 30).

Pero, ¿de qué nos habla finalmente este juego de la imaginación con lo peor de la realidad? Quizás de esa "libertad estética" de la que Schiller, en la época de la Revolución Francesa, decía que es necesaria para toda verdadera libertad política[168]. Si Benjamin es el heredero de esta tradición, lo es al precio, sabemos, de un pesimismo particular, en la época en que "el enemigo no ha acabado de triunfar" y en que el pensador mismo, ese exiliado permanente, siente que forma parte de la "generación de los vencidos"[169]. Y sin embargo, las *tomas de posición* de Walter Benjamin, aunque fueran desesperadas desde el punto de vista de la organización del progreso político, sobreviven magistralmente a las *tomas de partido* de Bertolt Brecht. Como si hubiera que invertir las jerarquías de escuela y comprender, hoy

[167] Id. "La maison brûlée" (1944-1945), *Oeuvres complètes, IV*, París, Gallimard, 1971. *Le Coupable* (1944), *Œuvres complètes, V*, París, Gallimard, 1973. *Id. Sur Nietzsche. Volonté de chance* (1945), *Œuvres complètes, VI*, París, Gallimard, 1973.

[168] F. Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795), trad. R. Leroux puesta al día por M. Halimi, París, Aubier, 1992.

[169] W. Benjamin, "Sur le concept d'histoire", *art. cit.*

más que nunca, el posible magisterio de la *posición infantil* –ingenua, inquieta, excesiva, móvil, lúdica, no doctrinal– ante las imágenes:

> El libro de imágenes típico (*das typische Anschauungsbilderbuch*), que se utilizaba y se utiliza todavía para las lecciones de cosas en las escuelas alemanas, ofrece un buen ejemplo. Se cree que estos libros son útiles, ya sea porque enseñan al niño a reconocer en las cosas representadas las cosas reales (*in den abgebildeten Dingen die wirklichen wiedererkennen zu lehren*), o porque las cosas representadas permitirían introducirlo en el mundo de las cosas reales (*in den Bereich der wirklichen einzuführen*) y familiarizarlo con ellas. No hace falta decir hasta qué punto esta última explicación es vana y falsa. [...] [Ya que el niño] habita en esas imágenes (*es wohnt in diesen Bildern*). Su superficie no es, como la de las obras de arte, un *noli me tangere*, no lo es ni en sí ni para el niño. Sólo posee virtualidades alusivas, susceptibles de una condensación infinita (*einer unendlichen Verdichtung*). El niño le insufla poesía (*das Kind dichtet in sie hinein*). Y así es como le viene, según el segundo sentido, material, del verbo *beschreiben*, su predilección por cubrir esas imágenes de escritura.[176]

Esta es por lo tanto la dialéctica y, más aún, la *política de la imaginación* que esta actitud –contemplada como paradigma epistemo-crítico– suscita fundamentalmente: el niño (por lo menos el paradigma que designamos con este término) no teme ni ser fascinado por las imágenes, puesto que "habita" en ellas, ni manipularlas a placer, puesto que se siente "libre" de hacerlo. Se deja coger por el aura y la pro-

[176] Id. *Fragments philosophiques*, *op. cit.*

fana en el instante. No le importa dejarse llevar por la *lectio* del libro de imágenes y reconoce, de hecho, la leyenda (*Beschreibung*) que acompaña a cada placa. Pero su *delectatio* le hace más voraz todavía: descubre multiplicidades en cada imagen mirada con todas las demás. En todas partes ve "virtualidades alusivas". Entonces, se abandona libremente a la alegría de un suplemento de escritura (*Beschreibung*), recubre con signos, "sobre-leyenda" cada leyenda y, al hacerlo, produce su propia condensación (*Verdichtung*) de las virtualidades. Lo que se llama, simplemente, poesía (*Dichtung*).

"Ninguna otra imagen –prosigue Benjamin en este fragmento de 1919–, puede iniciar al niño a la lengua y la escritura, y esto es una visión presentida por los antiguos abecedarios (*in den alten Fibeln*) que asociaban a las palabras la imagen fielmente dibujada de lo que significaban". Y Benjamin concluye afirmando que, ante estas imágenes de abecedario, el niño "se despierta" a la realidad *visible* y a la vez "prosigue sus sueños" en el universo *vidente* de su imaginación[171]. De ahí que la ilustración caduca de los antiguos abecedarios continúa fascinando a los artistas de la vanguardia –Max Ernst, entre otros, en la misma época en que Benjamin escribía estas líneas[172]–, como si "los artistas y los niños [se hubieran] puesto de acuerdo a espaldas de los pedagogos"[173]. ¿De acuerdo sobre qué? Sobre una polí-

[171] *Ibid.*

[172] Cf. W. Herzogenrath (dir.), *Max Ernst in Köln. Die Rheinische Kunstszene bis 1922*, Colonia-Bonn, Rheinland Verlag-Rudolf Habelt Verlag, 1980.

[173] W. Benjamin, "Vieux livres d'enfants oubliés", *art cit.* Para otros fragmentos sobre este tema, cf. *id. Fragments philosophiques, op. cit.* Sobre la pasión de Benjamin por los libros de niños, cf. también el testimonio de G. Scholem, *Walter Benjamin, histoire d'une amitié* (1975), trad. P. Kessler, Paris, Calmann-Lévy, 1981. Y, claro está, el estudio de H. Brüggemann, *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie, op. cit.*

tica de la imaginación que sea otra cosa completamente diferente de una política ilustrada o una toma de partido que utilice las imágenes para comunicar mejor las consignas de su doctrina.

Los *Fragmentos filosóficos* de Walter Benjamin están atravesados por el leitmotiv de la imaginación como forma de conocimiento. Está en juego, sin duda, cierto estatus "epistemo-crítico" propio de las artes visuales[174]. Pero está en juego más profundamente aún, una intuición global y un proyecto que durante mucho tiempo le importó mucho: componer una "obra documental" (*Dokumentarwerk*) que tuviera la imaginación (*Phantasie*) por objeto[175]. Eso mismo que Georges Bataille, más tarde, intentaría en sus propios montajes iconográficos, desde *Documentos* hasta *Lágrimas de Eros*. Documentos de la imaginación: que emanan de ella y son testigos de ella. Documentos de un *conocimiento por las imágenes* en que Benjamin –del que Bataille, en este punto otra vez, prolongará las intuiciones– ve aplicada una escansión, un latido de la "aparición" (*Erscheinung*) y de la "deformación" (*Entstaltung*): "Incluso tenemos fundamento para señalar las apariciones de la imaginación como deformación de lo que ha sido formado. Es lo propio de toda imaginación, meter las formas en un juego de disolución"[176].

[174] Cf. D. Schöttker (dir.), *Schrift-Bilder-Denken. Walter Benjamin und die Künste*, Berlín, Francfort del Meno, Haus am Waldsee-Suhrkamp Verlag, 2004. S. Wiegel, "Die unbekannten Meisterwerke in Benjamins Bildergalerie", *Trajekte. Zeitschrift des Zentrums für Literatur-und Kulturforschung Berlin*, VII, 2006, nº 13.

[175] W. Benjamin, *Journal de Moscou* (1926-1927), trad. J.-F. Poirier, París, L'Arche, 1983.

[176] *Id. Fragments philosophiques, op. cit.*

Y Benjamin ofrece este importante matiz dialéctico: "La imaginación, si deforma, sin embargo nunca destruye"[177] (*die Phantasie, wo sie entstaltet, dennoch niemals zerstört*). No destruye, en efecto, ya que desmonta. Y no desmonta más que para reformar, *remontar* todas las cosas en la economía de "videncia" que es la suya. Por lo tanto, de nuevo, hay que comprender la posición crucial del montaje en esta economía de la imaginación. La famosa crítica del aura, en *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*, toma un nuevo giro: "Única aparición de una lejanía, por muy próxima que esté", escribe Benjamin, como sabemos, del aura cultural[178]. Lo que hay que desplazar, en esta frase, no es la aparición (*Erscheinung*) como tal. ¿Es lo "lejano" (*Ferne*)? Sólo hay que convertirlo en "distancia" (*Entfernung*), incluso en "distanciamiento" (*Verfremdung*). Queda lo "único" (*einmalig*): he aquí lo que hace falta, en efecto, subvertir en la imagen. He aquí a lo que hay que renunciar: a que la imagen sea "una", o que sea "toda". Reconozcamos más bien la potencia de la imagen como lo que la destina a no ser nunca "la una-imagen". Como lo que la destina a las multiplicidades, a las separaciones, a las constelaciones, a las metamorfosis. A los montajes, por decirlo todo. A los montajes que saben escandir para nosotros las apariciones y las deformaciones: que saben mostrarnos en las imágenes *cómo el mundo aparece, y cómo se deforma*. Es aquí donde al tomar posición en un montaje dado, las diferentes imágenes que lo componen –al descomponer su cronología– pueden enseñarnos algo *diferente* sobre nuestra propia historia.

[177] *Ibid.*

[178] *Id.* "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *art. cit.*

Índice de ilustraciones

1. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal,* 19 de agosto de 1940: "Teatro de la guerra; la isla. Ataques por mar y aire." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 277/35).

2. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal,* 20 de febrero de 1947: "Quince millones de muertos marcan la ruta de los nazis." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 282/32).

3. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel,* 1955, placa 47: "Un soldado americano contempla a un japonés moribundo al que se vio obligado a matar. El japonés se había escondido en una lancha de desembarco y disparó contra las tropas estadounidenses."

4. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel,* 1955, placa 45: "[Nueva-Guinea, 1943] Una fila de toscas cruces marca las tumbas americanas cerca de Buna. El guante de un oficial apunta hacia el cielo."

5. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel,* 1955, placa 7: "Dinamarca y Noruega fueron ocupadas el 9 de abril de 1940 por tropas alemanas."

6. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel,* 1955, placa 21.

7. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel,* 1955, placa 42: "Mujer de Tailandia (Siam) atisbando desde un refugio improvisado en Sichienmai bombarderos americanos que vienen de la Indochina francesa a bombardear poblados fronterizos."

8. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel,* 1955, placa 18: *¡Han sido alcanzados!* El observador, que acababa de desencadenar el dispositivo de lanzamiento se regocija de la precisión de las bombas."

9. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 2.

10. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa A2.

11. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa A13.

12. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 28 de agosto de 1940 (sin título). Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 277/39).

13. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 29 de agosto de 1940: "Y al fin: bombas y granadas en manos de cada uno." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 277/40)

14. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 25 de febrero de 1942: "Las donaciones contenidas en estos paquetes eran verduras (como se ve arriba) y animales (una rata muerta en una caja). Artículos diversos: viejos zapatos, camisas, corsés, calzones largos, guantes, sombrero, bolso y peluca." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 279/13-14).

15. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 15 de junio de 1944: "Pío XII. Rommel y el estado mayor organizando la defensa. Osario nazi en Rusia: la nieve y el tiempo han borrado las pruebas. Delante de Piatigorsk, donde los alemanes que batían en retirada masacraron a 200 prisioneros de guerra y civiles rusos." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 282/01).

16. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 17 de junio de 1940: "Hitler baila. El Fuhrer ejecuta el baile de San Vito de la victoria. La serie de imágenes, recogidas en las noticias alemanas, quizás ofrezca la visión más íntima que haya visto el mundo de Adolf Hitler. Muestra al Furhrer en el momento más feliz de su existencia. Acaba de saber que Francia está dispuesta a capitular." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 277/12).

17. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 3 de diciembre de 1941: "Soldados alemanes cansados. Pueblo ruso incendiado. Moscovitas entrenándose con picos." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 278/19).

18. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 12 de septiembre de 1944: "En una calle de París, un nazi herido... una mujer F.F.I. se precipita sobre él... lo desarma... y ayuda a llevárselo." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 282/07).

19. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, diciembre de 1944: "Poemas de exilio." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 282/15).

20. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 25 de julio de 1943: "Diez años han transformado a Hitler. La fotografía de la izquierda lo muestra durante un discurso ante sus partidarios, antes de la toma de poder, el 30 de enero de 1933. La fotografía de la derecha (con fecha de noviembre pasado) lo muestra intentando explicar lo que le ha ocurrido a sus ejércitos en Rusia. Observen entre otras cosas la diferencia de contorno de cintura." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 281/12).

21. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 44: "El cráneo de un soldado japonés, clavado por las tropas estadounidenses en un tanque japonés incendiado. El fuego destruyó el resto del cadáver."

22. Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, 1924, p. 226: "El cementerio de Mesnil. Una pequeña broma de los franceses".

23. Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, 1924, p. 227: "Las virtudes de los hombres más nobles florecen en la guerra (cita del conde Moltke)".

24. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 39: "Lamento de Singapur".

25. Bertolt Brecht, Couragemodell, 1949, placa 120[a]. Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv.

26. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa 59: "[...] esta foto fue tomada cuando dos padres que volvían a Kerch tras su reconquista por el Ejército rojo en febrero de 1942 identificaron el cuerpo de su hijo."

27. Kurt Tucholsky y John Heartfield, *Deutschland, Deutschland über alles*, 1929, p. 219.

28. Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, 1924, p. 38: "No les deis más a los niños estos juguetes."

29. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, placa de la contraportada: "Aprended a aprender y nunca lo desaprendáis."

30. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 15 de octubre de 1943: "Entre las ruinas, el vodevil de los niños presentado en el teatro al aire libre de Aldgate, en Londres." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 281/25).

31. Johannes Romberch, *Congestiorum artificiose memorie*, 1522: alfabeto visual.

32. Giovan Battista Della Porta, *Ars reminiscendi*, 1602: alfabeto visual.

33. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 1 de enero de 1942: "Catálogo de caracteres [o] escritura social." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota ******).

34. Anónimo francés, *ABC ou Instruction chrétienne, divisé par syllabes, pour la facilité des petits enfants*, 1812: página de título y frontispicio.

35. Anónimo francés, *Abécédaire moral, instructif, et amusant à l'usage des enfans et des adolescens*, 1811: página de título y frontispicio.

36. Anónimo francés, *Nouvel Alphabet de l'enfance orné d'un grand nombre de dessins et de textes explicatifs*, 1867: placa no paginada.

37. Anónimo francés, *Le Livre des enfants sages, nº 9. ABC du rêve de Marguerite*, 1873: placa no paginada.

38. Raoul Hausmann, *OFFEAH*, 1918. Cartel-poema, 32,8 x 47,8 cm. Berlín, Berlinische Galerie. Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur.

39. Raoul Hausmann, *fmsbw*, 1918. Cartel-poema, 33 x 48 cm. Berlín, Berlinische Galerie. Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur.

40. Anónimo alemán, *Caja de lectura*, 1920. Catálogo del *Kölner Lehrmittelanstalt*, p. 188.

41. Walter Benjamin, *Dibujo realizado bajo los efectos de la mezcalina*, 22 de mayo de 1934. Berlín, Akademie der Künse-Walter Benjamin Archiv.

42. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 16 de mayo de 1942: "Breve historia de las ideas científicas." Berlín Akademie der Künste, Bertolt-Brecht Archiv (cota 280/11).

43. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 16 de mayo de 1942: "Hitler fotografiado durante una entrevista con el coronel Engel, en el frente ruso, parece agitado. [...] Estos pozos se encuentran en Bakú, en el mar Caspio." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 280/12).

44. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 16 de mayo de 1942: "Dibujo de bisonte del periodo magdaleniano." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 280/13).

45. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 10 de octubre de 1940: "Guerra entre microbios invisibles." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 277/48).

46. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, septiembre de 1943: "Hamburgo." Berlín, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (cota 281/20).